image
not
available

ESSAI D'UNE METHODE

POUR APPRENDRE À JOUER

DE LA

FLUTE TRAVERSIERE,

AVEC PLUSIEURS REMARQUES

POUR SERVIR AU BON GOUT

DANS LA MUSIQUE

LE TOUT ECLAIRCI PAR DES EXEMPLES

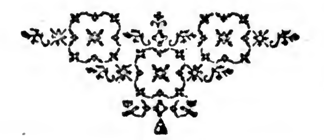
ET PAR

XXIV. TAILLES DOUCES

PAR

JEAN JOACHIM QUANTZ

MUSICIEN DE LA CHAMBRE DE SA MAJESTÉ LE ROI DE PRUSSE.



À BERLIN,

CHEZ CHRETIEN FREDERIC VOSS 1752.

AU ROI.

SIRE,

J'oſe preſenter avec le plus profond reſpect cet Ouvrage à VOTRE MAJESTÉ, quoiqu'il ne contienne en partie que les elemens d'un Inſtrument que VOTRE MAJESTÉ a pouſſé à un ſi haut degré de perfection. La protection que VOTRE MAJESTÉ accorde

de ſi gracieuſement à toutes les ſciences en général, & ſurtout à la Muſique, me fait eſperer, qu'Elle ne la refuſera pas à mes travaux, & qu'Elle daignera regarder d'un œil favorable ce que mes foibles forces m'ont fait projetter pour l'avantage de la Muſique.

C'eſt la très humble demande que je joins aux ſouhaits les plus ardens pour la conſervation de Sa perſonnne ſacrée

SIRE

DE VOTRE MAJESTÉ

Le plus humble & le plus obeiſſant
Serviteur & Sujet
Jean Joachim Quantz.

XXIV. TAILLES DOUCES

CONTENANTS DES EXEMPLES

QUI APPARTIENNENT

À

L'ESSAI D'UNE METHODE

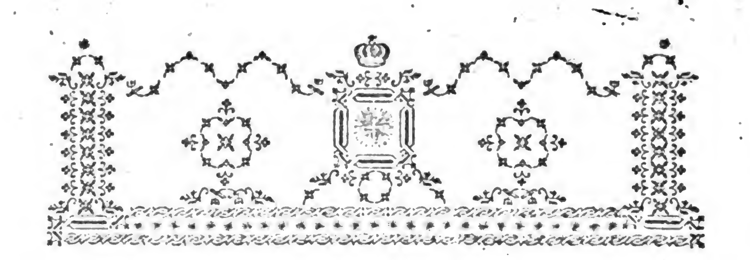
POUR APPRENDRE À JOUER

DE LA

FLUTE TRAVERSIERE

PAR

JEAN JOACHIM QUANTZ.



PRÉFACE.

Je donne ici aux Amateurs de la Muſique une inſtruction pour jouer de la Flute Traverſiere. J'ai taché d'enſeigner clairement, depuis les premiers principes, tout ce qui eſt néceſſaire pour bien jouer de cet inſtrument.

C'eſt pour cela que je me ſuis étendu un peu ſur les regles du bon gout dans la Pratique de la Muſique.

Et quoique je n'en aye fait l'application que principalement à la Flute traverſiere, ces mêmes regles pourront auſſi être utiles à tous ceux, qui font profeſſion de l'art de chanter ou de jouer des inſtrumens, & qui veulent s'appliquer à une bonne expreſſion muſicale; chacun n'aura qu'à en prendre ce qui convient à ſa voix ou à ſon inſtrument.

Comme le bon effet d'une Muſique ne depend pas uniquement de celui qui joue la partie principale ou concertante, & que les joueurs d'inſtrumens qui accompagnent, ont auſſi de leur coté bien des choſes a obſerver; j'ai ajouté un Chapitre particulier, dans lequel je montre, comment il faut executer les parties qui accompagnent une partie principale.

Je ne crois pas m'être avancé dans un champ trop eloigné. Car comme je ne veux pas inſtruire le joueur de Flute, ſeulement par rapport à ce qu'il y a de mecanique dans cet inſtrument, mais que j'ai travaillé auſſi pour le rendre un Muſicien entendu & habile; je me ſuis trouvé dans l'obligation, de mettre non ſeulement ſes levres, ſa langue & ſes doigts en ordre, mais auſſi de former ſon gout & d'aiguiſer ſon jugement. Il lui eſt ſur tout fort néceſſaire, de connoitre la maniere de bien accompagner; car il peut ſouvent être obligé de faire cette fonction lui-même, & il doit auſſi connoitre ce qu'il peut pretendre que faſſent ceux qui l'accompagnent & qui le ſoutiennent quand il ſe fait entendre ſeul.

C'eſt ce qui m'a fait ajouter le dernier Chapitre. J'y montre, comment on doit juger d'un Muſicien & d'une Muſique. L'un tiendra lieu de miroir à un Muſicien commençant, dans lequel il s'examinera lui même, & verra le jugement, que des connoiſſeurs raiſonnables & equitables pourroient porter de lui, L'autre lui ſervira de regle dans le

choix

choix des piéces qu'il veut jouer, & le garantira du danger de prendre du clinquant pour de l'or.

J'ai pourtant encore eu d'autres raisons qui m'ont porté d'ajouter les deux derniers Chapitres. J'ai deja dit, que tous les Musiciens qui executent des parties principales, peuvent en quelque maniere tirer du profit de ces instructions. J'espere donc, que mon Livre sera d'une utilité encore plus générale, quand les joueurs d'instrumens, de qui l'on exige principalement la connoissance des qualités de l'accompagnement, y trouveront aussi des instructions sur ce qu'ils doivent observer pour bien accompagner. Les nouveaux Compositeurs verront dans le dernier Chapitre un dessein, selon lequel ils pourront travailler les pieces qu'ils veulent composer.

Je ne pretends pourtant pas préscrire des regles à des Musiciens qui ont deja aquis un applaudissement général, tant dans la Composition que dans l'execution. Je mets plûtot ici au jour leur merite & celui de leurs Ouvrages, par le detail que je fais de ce qui les distingue de tant d'autres; & je montre par là aux jeunes gens qui se devouent à la Musique, comment ils doivent s'y prendre s'ils ont envie d'imiter ces hommes celebres, & de suivre leurs traces.

Si je semble m'être ecarté quelque fois de la matiere que je traite, & si j'ai fait quelques petites digressions, j'espe-

re qu'on me les pardonnera, en conſideration de ce que je me ſuis propoſé de corriger les fautes qui ſont encore en vogue dans la Muſique; & que j'ai voulu profiter de l'occaſion pour communiquer quelques remarques qui ne laiſſeront pas d'être utiles au bon gout dans cet art.

Je ſemble quelque fois parler un peu en Dictateur, n'appuyant ce que j'avance que ſur un ſimple: *il faut*, ſans alleguer d'autres preuves.

Mais on conſiderera, qu'il ſeroit trop long & quelque fois impoſſible, de donner des preuves demonſtratives ſur des choſes qui preſque toujours ne regardent que le gout. Quiconque ne voudra pas ſe fier au mien, que j'ai taché d'épurer par une longue experience & par bien des reflexions que j'ai faites là-deſſus, aura la liberté d'eſſayer le contraire, & de choiſir alors ce qui lui paroitra le meilleur.

Dailleurs je ne veux pas paſſer pour infaillible. Quand on me fera voir avec raiſon & moderation quelque choſe de meilleur que ce que j'ai dit; je ſerai le premier à l'approuver & à l'accepter & c'eſt dans ce deſſein que je continuerai de faire des recherches ſur les matieres que j'ai traité ici, & je pourrois communiquer avec le tems ce que je trouverai à ajouter, par des ſupplemens imprimés à part. Alors je ferai en même tems uſage des remarques, que je prie mes amis de

me

me donner, & si je les trouve fondées, je les mettrai à profit. Mais si l'on s'avisoit à m'opposer des choses qui ne sont pas d'importance, ou qu'on ecrivit contre moi par la seule envie de critiquer; on ne doit s'attendre à aucune reponse, sur tout si l'on vouloit me faire des objections sur de simples mots.

Quoique je croi avoir dit dans cet essai, sur ce qui regarde la Flute traversiere, tout ce qui est nécessaire pour apprendre à jouer de cet instrument, je ne pretends pas de soutenir qu'on y puisse reüssir seulement par là, & sans avoir encore d'autres instructions verbales. Et comme j'ai encore toujours supposé qu'on seroit aidé des leçons d'un Maitre; j'ai omis plusieurs des premiers principes de la Musique: & je ne me suis etendu que là, où j'ai trouvé occasion de decouvrir quelques avantages, ou de remarquer quelque chose de particulier. Il se peut aussi qu'une chose paroisse trop ample & même superflue à l'un que l'autre trouvera à peine suffisante. C'est pourquoi j'ai mieux aimé dire certaines choses deux fois, lorsqu'elles appartienent à deux Chapitres differens, quand cela s'est pû faire sans prolixité, que de lasser la patience de quelques Lecteurs, à qui il seroit penible de feuilletter souvent une partie du livre pour une bagatelle.

Comme dans ce traité plusieurs choses ne pourroient pas être bien intelligibles, sans voir en même tems les exem-

ples, mes lecteurs feront bien, s'ils font relier ſeparément les Tables gravées, pour les avoir toujours à la main, & pour pouvoir les confronter plus commodement avec ce que je dis dans le Livre.

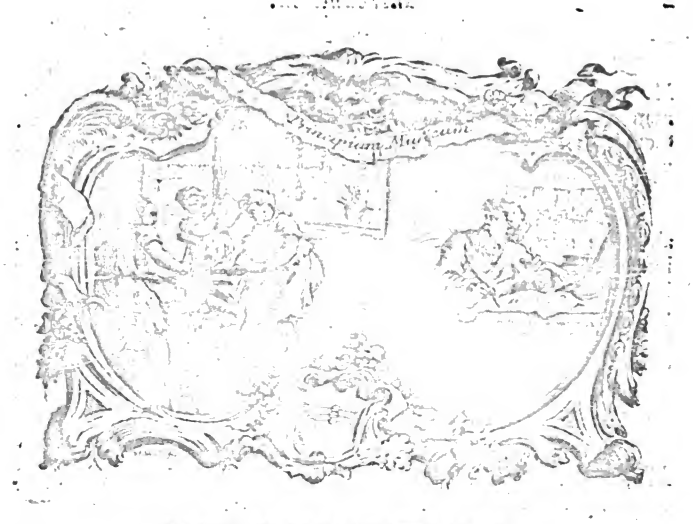
Afin que mon livre, que j'avois écrit en Allemand puiſſe auſſi être utile à d'autres Nations, je l'ai fait traduire en François, & c'eſt pour la même raiſon, que dans la traduction il a fallu employer deux manieres pour denominer les notes.

Au reſte, je me flate que le Public me ſçaura gré de mes travaux, & qu'il ſera ſatisfait du compte que je lui rends par là en même tems, de l'employ que j'ai fait depuis quelques années de mes heures de loiſir.

Berlin,
au mois de Septembre
1752.

Quantz.

ESSAI
D'UNE
METHODE
POUR
APPRENDRE À JOUER
DE LA
FLUTE TRAVERSIERE.



INTRODUCTION.

Des dispositions necessaires à ceux qui veulent s'appliquer à la Musique.

§. 1.

Avant que de commencer mes instructions pour jouer de la Flute, & pour devenir à cette occasion en même tems bon Musicien, il sera necessaire de donner à ceux qui veulent s'appliquer à la Musique, & se rendre par-là utils au Public, des régles, selon lesquelles ils peuvent connoître, s'ils sont pourvus des qualités necessaires à un parfait Musicien; afin qu'ils ne se trompent pas dans le choix de leur Profession, & qu'ils n'aïent pas la honte de l'avoir embrassée sans en avoir les qualités.

§. 2.

Je ne parle ici que de ceux qui veulent faire profession de la Musique, & qui comptent d'y exceller avec le tems. On ne demande pas tant à ceux qui n'en veulent faire que leur amusement. Cependant ils acquerront de l'honneur & du plaisir, s'ils peuvent & veulent mettre à profit ce que l'on pourra dire ici dans la suite.

§. 3.

Le choix de la Musique demande d'être murement consideré, ainsi que tous ceux qu'on fait dans la vie. Peu d'hommes ont le bonheur d'être destinés à la science ou à la profession, pour laquelle ils ont le plus de dispositions naturelles. Cet inconvenient vient souvent du défaut des connoissances de la part des Parens & des Superieurs. Ceux-ci forcent quelquefois les jeunes gens, d'embrasser ce qui leur fait plaisir à eux-mêmes; ou ils s'imaginent, que telle science ou telle profession est plus honorable & plus avantageuse qu'une autre; ou ils desirent, que les Enfans apprennent le même métier de leurs Peres, & les forcent ainsi d'embrasser un genre de vie, pour lequel ils n'ont ni amour ni disposition. Il n'est donc pas étonnant, que les Savans extraordinaires & les Artistes excellens soient si rares. Si l'on avoit plus d'égard aux inclinations des jeunes gens; si on leur laissoit la liberté de choisir eux-mêmes ce à quoi ils montrent le plus d'inclination: on verroit plus de gens heureux & véritablement utils à la societé. Car il est évident, que quelques mediocres Artistes auroient eu plus de disposition à apprendre quelque métier, & que quelques Artisans seroient devenus savants & habiles Artistes, si on eut fait un juste choix. Je sais moi-même un exemple de deux Musiciens, qui ont eû en en même tems, il y a environ quarante ans, un même maitre, & dont les Peres étoient Maréchaux-ferrans. Le Pere de l'un qui étoit riche, & qui ne vouloit pas que son Fils devint un ouvrier commun, le destina à la Musique. Pour cet effet il n'epargna aucune depense. Il tint à son Fils plusieurs maitres, pour lui enseigner, outre les autres Instrumens, la science de la Composition. Mais quoique le jeune homme montrât aussi de son côté beaucoup d'envie d'apprendre la Musique, & qu'il employat tous ses soins, il restoit pourtant un Musicien très commun, & il eut été plus propre au métier de son Pere qu'à la Musique. L'autre au con-

traire

traire fut destiné par son Pere, qui n'avoit pas de si grands biens que le premier, au métier d'un Maréchal ferrant. Et en effet il n'auroit apris que ce métier, si par la mort prematurée de son Pere, il n'eut pas eû la liberté de choisir lui-même à son gré un genre de vie. Ses parens lui proposerent quatre differents partis, savoir s'il vouloit être Maréchal ferrant, Tailleur, Musicien ou Homme de lettres, parce que parmis ses parens il y avoit des personnes de ces quatre Professions-là. Mais se sentant une forte inclination à la Musique, il embrassa heureusement cet Art, & eut pour maitre celui dont nous avons fait mention. Ce qui lui manquoit ici en instruction & en biens pour pouvoir avoir d'autres maitres, se trouvoit supplée par son talent, son inclination, son envie & son application, & par l'heureuse occasion, de venir bientôt dans des endroits, où il pouvoit entendre de la bonne Musique, & profiter de la conversation de beaucoup d'habiles Musiciens. Si le Pere eut encore vecu quelques années plus longtemps, ce fils de Maréchal feroit aussi devenu Maréchal, & par conséquent ses talens à la Musique auroient été ensévelis, & les ouvrages qu'il a fait après, n'auroient jamais paru au jour. Je ne parle point ici de plusieurs autres gens, qui se sont appliqués la moitié de leur vie à la Musique & en ont fait profession; & qui après, dans un age plus avancé, ont embrassé une autre Profession, dans laquelle ils ont, sans beaucoup d'instructions, mieux reussi que dans la Musique. Si l'on eut fait embrasser à ces gens-là, dans leur jeunesse, le genre de vie qu'ils ne prirent qu'après; ils feroient devenus immanquablement les plus grands Maitres.

§. 4.

Pour devenir bon Musicien, il faut avoir de grands talens. Celui qui veut être Compositeur, doit avoir un génie vif & plein de feu, une ame susceptible de tendres sentimens; un heureux mélange de ce que les Savans apellent *Temperamens*, dans lequel il ne se trouve pas trop de mélancolie; beaucoup d'imagination, d'invention, de jugement & de discernement; une bonne mémoire; une oreille délicate & fine; une vuë bonne & pénétrante & beaucoup de docilité. Celui qui veut s'appliquer à un Instrument, doit être pourvû, outre les facultés de l'esprit, dont je viens de faire mention, de differentes dispositions du corps, selon

la nature de chaque instrument. Par exemple un instrumment à vent, & sur-tout la Flute, éxige un corps parfaitement sain; une poitrine forte & qui ne soit pas empechée; une longue haleine; des dents égales, qui ne soient ni trop longues ni trop courtes; des levres qui ne soient pas enflées & grosses, mais minces, unies & fines, qui n'aïent ni trop ni trop peu de chair, & puissent fermer sans peine la bouche; une langue adroite avec beaucoup de volubilité; des doigts bien faits, qui ne soient ni trop longs, ni trop courts, ni trop charnus, ni trop pointus, dont les nerfs soient forts; enfin des narines ouvertes, pour pouvoir prendre & lacher l'haleine avec facilité. Un Chanteur doit avoir, ainsi que les Joueurs d'instrument à vent, la poitrine forte, l'haleine longue, & la langue deliée; & les Joueurs d'instrument à cordes doivent avoir les doigts adroits & les nerfs forts. Le premier doit de plus être doué d'une belle voix, & il faut aux derniers, qu'ils aïent encore les jointures des mains & des bras déliées.

§. 5.

Lorsque ces bonnes dispositions se trouvent dans quelqu'un, il est, à la vérité, en général propre pour la Musique; mais les talens étant si differens, & ne se trouvant que rarement tous reûnis ou en grand nombre dans une même personne, il s'ensuit que l'un est plus propre à un instrument & l'autre à un autre. p. e. Quelqu'un peut avoir un bon naturel pour la Composition; un autre a plus de disposition pour un instrument que pour un autre; l'autre aura de la disposition pour tous les instrumens; un troisiéme n'en aura pour aucun. Mais quiconque a tout à la fois les talens & pour la Composition, & pour le Chant, & pour les Instrumens; c'est de lui qu'on peut dire en tout sens, qu'il est né pour la Musique.

§. 6.

Il est donc nécessaire, que chacun, avant qu'il entreprenne quelque chose dans la Musique, éxamine soigneusement, à quoi il a le plus de talens & d'inclination. Si cela se faisoit toûjours avec sagesse, il n'y auroit pas tant d'imperfections dans la Musique, qu'il y en a encore & qu'il y en aura sans doute toûjours. Car celui qui s'applique à quelque chose dans la Musique, pour laquelle il n'a point

de

de talens naturels, sera toûjours, malgré la meilleure instruction & la plus grande application, un Musicien médiocre.

§. 7.

Il est clair par ce qu'on vient de dire, qu'il faut des talens particuliers pour devenir un Musicien habile & savant. Par le mot d'habile Musicien j'entens un bon Chanteur ou Joueur d'instrument; car un savant Musicien est selon moi celui, qui a apris à fond la Composition. Cependant comme on n'a pas toûjours besoin de ce qui est à la rigueur excellent, & qu'un Musicien médiocre peut bien être ce que les Italiens appellent *Ripieno*, c'est-à-dire qu'il peut faire les parties moins principales: il est à remarquer, qu'un homme qui n'aspire que de devenir bon *Ripieniste* * n'a pas besoin de si grands talens. Car dès que l'on a le corps sain, & les membres bien disposés, & que l'esprit n'est pas stupide ou imbecille; on peut bien, à force d'être diligent, apprendre ce qu'il y a de mechanique dans la Musique, & c'est-ce qu'on demande proprement d'un Ripieniste. Tout ce qu'il est nécessaire de savoir à cet égard, comme la mesure, la valeur & la partition des notes, & ce qui dailleurs y appartient; le coup d'archet pour les instrumens à chordes; le coup de langue, l'embouchure & l'application des doigts pour les instrumens à vent; tout cela peut s'apprendre par des régles qui peuvent être expliquées distinctement & en leur entier. S'il y a cependant tant de Musiciens, qui n'ont aucune idée juste ni de l'un ni de l'autre, c'est ordinairement leur propre faute; & plusieurs n'acquiérent, pas même dans l'age mûr, les connoissances qu'ils auroient pû acquerir en deux ou trois ans, quoique les occasions ne leur aïent point manquées. On ne doit pas croire par ce que je viens dire, que j'ai du mépris pour les bons Ripienistes. Combien ne s'en trouve-t-il pas parmi eux, qui ont des talens & de l'application; qui se distinguent des autres, & seroient dignes & capables, d'être mis avec utilité à la tête d'un Orchestre; mais ils ont le malheur de se voir opprimés par les effets de la jalousie, de l'avarice, & par un nombre infinie d'autres raisons, en sorte que leurs talens ne peuvent pas venir à leur perfection. C'est une consolation pour ceux qui ont du gout pour la Musique, & qui n'ont pas de grands talens, que la nature ne leur permettant pas d'exceller dans leur art, ils peuvent pourtant être fort utils,

en étant de bons Ripienistes. Mais celui dont l'ame n'est susceptible d'aucun sentiment, qui a des doigts lourds, & point d'oreille pour la Musique, feroit mieux de s'appliquer à toute autre science qu'à la Musique.

* On demande pardon au Lecteur du mot de Ripieniste, lequel sera nouveau pour lui; mais qui par la déscription que nous en avons donnée, lui peut être intelligible.

§. 8.

Pour exceller dans la Musique, il faut avoir une envie, un amour & un désir infatigable, n'épargner aucune peine & aucun travail, & avoir assez de courage pour supporter toutes les incommodités qui se rencontrent dans ce genre de vie. La Musique nous procure rarement les mêmes avantages que les autres sciences, & bien que quelques uns y fassent fortune & parviennent dans le monde; ce bonheur est le plus souvent sujet à l'inconstance. Le changement de gout, la diminution de forces du corps, l'approche de la vieillesse, la perte d'un protecteur qui fait quelquefois l'unique bonheur de plusieurs Musiciens; tout cela ensemble est capable d'empécher l'accroissement de la Musique. L'expérience nous le prouve assez, si nous voulons remonter seulement jusqu'à un demi siécle. Combien de changements n'y a-t-il pas eu dans la Musique en Allemagne? A combien de cours, & en combien de villes ne fleurissoit-elle pas autrefois, de maniére qu'on y a élevé un bon nombre d'habiles gens, & à présent il n'y régne à cet égard qu'ignorance. A la pluspart des cours qui étoient autrefois pourvuës des gens habiles, dont une partie étoient méme excellents, on introduit présentement la coutume, de donner les premiéres places dans la Musique, à des gens qui ne mériteroient pas les derniéres dans un bon Orchestre; à des gens, dis-je, à qui leur place donne bien quelques considération aux yeux des ignorants; mais qui sont méprisés de tous les véritables connoisseurs, & qui ne font honneur, ni à la Musique, ni aux Maitres au service desquels ils sont. Quoique la Musique soit une science qui ne sauroit être trop étudiée & trop aprofondie, elle n'a pourtant pas l'avantage qu'ont d'autres sciences, qui lui sont ou supérieures ou égales, d'être enseignée publiquement. Les têtes obscures des Philosophes modernes ne croyent pas, comme le croyoient

croyoient les Anciens, qu'il soit nécessaire de savoir la Musique. Des gens à leur aise s'y adonnent rarement, & les pauvres n'ont pas les moïens d'avoir de bons maitres, & de se transporter dans des endroits, où la Musique de bon goût est en vogue.. Malgré cela il y a pourtant quelques endroits où la Musique a commencée de gagner le dessus. Elle y a acqui des Connoisseurs, des Protecteurs & des Amateurs. Il y a même quelques Philosophes éclairés, qui la mettent au nombre des beaux arts, & son honneur commence à être réparé aussi de ce côté-là. Le goût des beaux Arts devient en Allemagne de jour en jour plus éclairé, & il se répand de plus en plus. Quiconque s'est appliqué au bon & à l'utile, manque rarement de trouver une honnête fortune.

§. 9.

Ayant du talent & de l'amour pour la Musique, il faut aussi avoir soin d'un bon maitre. Je serois trop long, si je voulois traiter ici des maitres dans toute sorte de Musique. Je m'arrêterai seulement à donner un éxemple de celui qu'il faut avoir pour aprendre à jouer de la Flute. Il est vrai que, sur tout en Allemagne, cet instrument est devenu fort en usage depuis trente à quarante ans. Il ne nous manque plus, comme lorsqu'il commença à devenir en vogue, des piéces, avec le secours desquelles un apprentif peut acquérir l'habileté que cet instrument demande, par rapport à la langue, aux doigts & à l'embouchure. Malgré cela il y a encore fort peu de gens, qui en sachent jouer, conformement à sa nature, & de la maniére qu'il doit être traité. Ne diroit-on pas, que la pluspart des joueurs de Flute d'aujourd'hui n'ont que des doigts & des langues, sans avoir des têtes? Il est absolument nécessaire que celui qui veut bien apprendre de cet instrument, ait un bon maitre; j'en dis de même de celui, qui veut se servir des instructions que je lui présente ici. Mais combien y en a-t-il, à qui on pourroit donner avec raison le nom de Maitre? A les voir la pluspart de près, ne sont-ils pas eux-mêmes encore des écoliers par rapport à la science. Or ceux qui sont dans l'ignorance, comment peuvent-ils enseigner la Musique? Et quoiqu'ils s'en trouvent quelques uns, qui jouent bien ou du moins passablement de la Flute, il leur manque pourtant à la pluspart le don d'enseigner aux autres ce qu'ils savent.

Il

Il peut facilement arriver qu'on joue bien & qu'on ne ſache pourtant pas enſeigner. Un autre ſaura peut-être mieux donner leçon que jouer. Or un Ecolier n'étant pas capable de juger lui-même, ſi ſon Maitre lui enſeigne bien ou mal, c'eſt un bonheur, ſi par hazard il choiſit le meilleur. Mais qu'elles ſont les qualités eſſentielles à un Maitre qui doit faire de bons Ecoliers? Elles ſont à la vérité difficiles à déterminer. Cependant on en pourra juger par les fautes, dont nous allons faire mention, & qu'il faut qu'il évite. Un commençant fait fort bien, de demander là-deſſus le conſeil des gens impartiaux, & qui ne manquent pas de connoiſſances dans la Muſique. Un Maitre, qui n'entend rien de l'harmonie & qui n'eſt qu'un pur joueur d'inſtrument; qui n'a pas apris ſon metier à fond & par des principes juſtes; qui n'a pas des notions claires de l'embouchure, de l'application, des tems pour prendre l'haleine, & des coups de langue; qui ne ſait pas jouer diſtinctement & rondement les paſſages dans l'Allégro, ni les petits embelliſſemens & les fineſſes dans l'Adagio; qui n'a pas l'expreſſion agréable & diſtincte, ni en général le goût fin; qui n'a point de connoiſſances des proportions des tons, pour entonner nettement la Flute; qui n'obſerve pas la meſure dans la derniére éxactitude; qui ne ſauroit lier les parties d'un chant ſimple, & ſe ſervir à propos des pincés, des pincemens, battemens, flattemens, doublés, tremblemens, cadences; qui n'eſt pas capable d'ajoûter dans un Adagio, dont la mélodie eſt écrite ſimplement, c'eſt-à-dire ſans broderies, les embelliſſemens arbitraires, tels que le chant & l'harmonie les demandent, & entretenir, pour ainſi dire, le *clair* & l'*obſcur*, moïennant les broderies & le changement du *forte* & du *piano;* un Maitre enfin, qui ne ſait pas expliquer diſtinctement tout ce qui eſt difficile à comprendre à l'Ecolier; qui n'emploïe d'autres moïens pour enſeigner que l'oreille de ſon diſciple, à l'imitation de ceux, qui apprennent à chanter aux oiſeaux, qu'ils apprennent à ſe faire imiter à force de leur affecter le ſens par l'harmonie; un Maitre, qui flatte l'Ecolier & lui paſſe toutes les fautes; qui n'a pas aſſez de patience pour montrer à ſon Ecolier ſouvent la même choſe, & la lui faire repeter; qui ne ſauroit choiſir des piéces, qui de tems à autre peuvent convenir à ſon Eléve ſuivant ſa capacité, & qui ne les ſauroit jouer

chacune

chacune dans ſon goût; qui ne cherche qu'à amuſer l'Ecolier; qui ne préfere pas l'honneur à l'interêt, la fatigue à la commodité, & le ſervice du prochain à la jalouſie & à l'envie; enfin qui ne ſe propoſe pas pour but général la Muſique; un tel maitre, dis-je, n'eſt point du tout propre à former de bons Eléves. Si au contraire l'on trouve un Maitre, dont les Ecoliers jouent avec netteté & diſtinctement, & ſont ſûrs dans la meſure: alors on eſt fondé à concevoir de bonnes idées d'un tel Maitre.

§. 40.

C'eſt un grand avantage pour celui, qui veut s'appliquer avec utilité à la Muſique, ſi dès le commencement il tombe entre les mains d'un bon Maitre. Il ſe trouve des gens qui donnent dans le mauvais préjugé de croire, qu'il n'eſt pas néceſſaire d'avoir d'abord un bon Maitre, pour apprendre les élémens. Ils prennent par épargne celui qui eſt à meilleur marché, & ainſi pour l'ordinaire un Maitre qui ne ſait rien lui-même. C'eſt alors un aveugle qui montre le chemin à un autre. Je conſeille tout le contraire. Il faut dès le commencement prendre le meilleur Maitre qu'on puiſſe trouver, dût-on payer deux ou trois fois plus qu'aux autres. Il en coutera moins dans la ſuite: & on épargne & du temps & de la peine. Avec un bon Maitre on avance plus dans un an, qu'avec un mauvais en dix ans.

§. 11.

Quoique il importe beaucoup, comme nous venons de le faire voir, d'avoir un bon Maitre, qui ſache enſeigner ſes Ecoliers à fond: l'Ecolier doit pourtant auſſi contribuer à ſon avancement par ſon application. Car l'on a aſſez d'éxemples, que de bons Maitres ont ſouvent formé de mauvais Ecoliers, & qu'au contraire de mauvais Maitres n'ont pas laiſſé d'élever de bons Ecoliers. On ſait, que beaucoup d'excellens Muſiciens qui ſe ſont diſtingués, n'ont eû d'autres Maitres que leur heureux naturel, & les occaſions où ils ſe ſont trouvés d'entendre d'excellentes choſes. La grande application, leurs ſoins & peines, & leurs continuelles réflexions les ont fait devancer bien d'autres Muſiciens, qui ont eû plus d'un Maitre. C'eſt pourquoi j'éxige encore d'un Ecolier de la

Musique, qu'il s'en faſſe une grande occupation, & je conſeille à ceux, qui ne veulent pas y apporter toute l'attention poſſible, de renoncer à apprendre la Muſique, ſur-tout s'ils l'apprennent dans l'intention de s'en ſervir pour leur fortune. Car celui qui préfére à cette application continuelle la pareſſe, l'oiſiveté & autres choſes frivoles, ne peut ſe promettre aucun ſuccès. Il a pluſieurs perſonnes, qui ſe dévouent à la Muſique, qui ſe trompent à cet égard. Elles fuyent les difficultés qui s'y trouvent. Elles ſouhaitent devenir habiles; mais elles ne voudroient pas em-emploïer l'application néceſſaire. Elles s'imaginent que dans la Muſique tout eſt plaiſir. Elles en regardent l'étude comme un jeu, & elles penſent qu'il n'eſt pas beſoin d'y emploïer ni les forces du corps, ni celle de l'eſprit; que la ſcience & l'expérience ne ſont rien; & enfin que tout ne dépend que de l'envie & d'un heureux naturel. Il eſt vrai que le naturel & l'envie ſont les premiers fondemens, ſur lesquels on doit élévər une ſcience ſolide. Mais pour la perfectionner, il faut avoir des bonnes inſtructions, & apporter de ſon côté beaucoup d'application & d'attention. Si un Ecolier eſt aſſez heureux pour trouver dès le commencement un bon Maitre, il faut qu'il mette en lui toute ſa confiance. Il doit être docile & point obſtiné. Il ne faut pas qu'il ſe borne à étudier pendant les heures des leçons ce que ſon Maitre lui préſcrit; il doit encore avec tout le ſoin poſſible repéter en particulier ce qu'il a appris; & en cas qu'il y ait quelque choſe qu'il n'ait pas bien compris ou qu'il ait oublié, il doit demander au Maitre de le lui réiterer dans la leçon ſuivante. Un Diſciple ne doit pas ſe dégouter de ce que ſon Maitre le reprend plus d'une fois d'un même défaut; il doit au contraire regarder de tels avertiſſemens comme des marques de ſon inattention, & comme des preuves du zéle de ſon Maitre, qui montre par-là qu'il ſçait la véritable maniére d'enſeigner. L'Ecolier doit être fort attentif à tous ſes défauts. Car dès qu'il commencera à les connoître lui-même, il aura ſurmonté les plus grandes difficultés. S'il arrive que le Maitre eſt obligé de le reprendre fort ſouvent d'un ſeul & même défaut, il peut s'aſſurer qu'il ne fera pas de grands ſuccès dans la Muſique: parce qu'il y trouvera encore un nombre infini de choſes, qu'aucun Maitre ne lui enſeignera ni ne pourra

pourra lui enseigner, & qu'il doit, pour ainsi dire, enlever aux autres. C'est ce larcin permis, qui fait proprement les plus grands Maitres. Il est nécessaire de repéter les passages, dans lesquels on manque, jusqu'à ce qu'on les éxécute, comme le veut celui qui nous montre. Il ne faut pas préscrire à son Maitre les piéces qu'on veut jouer. C'est au Maitre de savoir le mieux ce qui peut être utile au disciple. Il est nécessaire, quand on est assez heureux d'avoir un bon Maitre, de ne le quitter que lorsqu'on n'a plus besoin d'aucune instruction. Il n'y a rien de plus nuisible que le fréquent changement de maitre. La différente expression de chaque maitre, ne fait qu'embarrasser un apprentif, qui par-là se trouve, pour ainsi dire, obligé de recommencer à chaque fois. Il y a à la vérité bien des gens, qui se font un honneur de pouvoir se vanter, d'avoir été disciple de beaucoup de grands maitres; mais on trouve rarement qu'ils en aïent beaucoup profité. Car qui court de maitre en maitre, ne se plait chez aucun, & ne se fie en aucun d'eux. Or quiconque ne se fie pas à une personne, n'admet pas volontiers ses principes. Si au contraire on a mis sa confiance en un bon maitre, & qu'on lui laisse le tems nécessaire pour déployer & faire connoitre sa science, alors on découvrira de jour en jour, moïennant un vrai désir d'arriver à la perfection, de nouveaux avantages, que l'on n'étoit pas capable de prévoir d'abord, & qui donnent occasion à des recherches plus étenduës.

§. 12.

Ce sont ces recherches, qui doivent tenir au cœur à chaque Commençant dans la Musique. L'application même ne fait pas encore tout. L'on peut être doué d'un heureux naturel, ne pas manquer d'application, avoir d'excellentes instructions, avoir eû de favorables occasions d'entendre beaucoup de belles & excellentes choses; & cependant ne s'élever jamais au-dessus du médiocre. L'on peut encore beaucoup composer, beaucoup chanter & beaucoup jouer, sans acquerir un haut degré de science & d'habilité. Car tout ce qu'on fait dans la Musique sans attention, sans réflexion & seulement pour passer le tems, ne tourne point à profit. Ainsi toute application fondée sur un ardent amour & un désir insatiable pour la Musique, doit être unie à des continuel-

les recherches, à une grande attention & à des meûres réflexions. Il faut qu'une noble obstination s'empare de nous, laquelle ne nous permet pas de nous applaudir d'abord nous mêmes en toutes choses; mais qui nous anime à nous perfectionner de plus en plus. Celui qui n'éxerce la Musique que par maniére d'acquit, & non pas comme un métier, ne sera jamais qu'un misérable Musicien.

§. 13.

En même temps qu'on travaille à faire des progrès, il faut prendre garde de ne point perdre patience, & ne pas vouloir commencer par où les autres finissent. Il y en a qui commettent cette faute. Ou ils choisissent des piéces difficiles, dont ils ne sont pas encore capables, ce qui leur fait contracter la mauvaise coutume de passer légérement & très indistinctement par-dessus les notes; ou ils veulent faire les habiles avant le temps, & tombent sur des piéces trop aisées, qui ne procurent d'autre avantage que celui de flatter l'oreille: au lieu qu'ils négligent les piéces, qui donnent de l'entendement dans la Musique, & une connoissance éxacte de l'harmonie; qui apprennent le coup d'archet, le coup de langue, l'embouchure, & dégagent les doigts; qui sont propres à faire bien connoitre & bien partager les notes, & à bien enseigner les mesures, quoiqu'elles ne flattent pas d'abord nos sens autant que les premiéres: ce sont, dis-je, de telles piéces qu'on néglige, & qu'on regarde même comme une perte de tems, bien que sans elles, on ne parvienne jamais ni à acquérir une bonne expression, ni un bon goût dans l'éxécution.

§. 14.

Le plus grand obstacle à l'application & aux recherches ultérieures, c'est de se fier trop à ses talens. L'expérience nous apprend que l'on rencontre bien plus d'ignorans parmi ceux qui sont doués de beaucoup de dons naturels, que parmi ceux, qui avec le secours de leur application & de leurs recherches, sont parvenus à perfectionner leurs talents médiocres. Il n'arrive que trop souvent, que de grands dons de la nature sont plus nuisibles qu'avantageux. Si l'on éxige des preuves convaincantes de ce que je dis, qu'on éxamine la pluspart des Compositeurs modernes qui sont à la mode. Combien en trouve-t-on qui ont appris par régles l'art de composer? ne sont-ils pas pour la pluspart presque de

de pures Naturaliſtes? C'eſt beaucoup, s'ils entendent la Baſſe continue. Ils croïent que dans la Compoſition, toute ſpéculative & profonde qu'en la ſcience, il ſoit tout au plus néceſſaire de ſavoir éviter les Quintes & les Octaves défenduës, de pouvoir faire la Baſſe comme dans un Tambourin, & y joindre une ou deux parties inférieures, tant bien que mal. Le reſte n'eſt à leur avis qu'une pédanterie, nuiſible au bon goût & au chant délicat. S'il étoit vrai que la nature ſeule put ſuffire, & qu'il ne falut point de ſcience: d'où vient donc, que les piéces des Compoſiteurs habiles & expérimentés font plus d'impreſſion, ſe répandent plus, & ſont bien plus longtems en vogue, que celles de ceux qui ne doivent tout qu'à la ſeule nature? D'où vient ce, que les premiers eſſais d'un habile Compoſiteur ne ſont jamais auſſi parfaits que les derniers? Eſt-ce à la nature ſeule, ou n'eſt-ce pas en méme tems à la ſcience que nous le devons attribuer? Les talens naiſſent avec nous, mais la ſcience ne s'acquiert que par de bonnes inſtructions, & par de continuelles recherches. L'un & l'autre enſemble fait l'habile homme. Il faut l'avouer, que par le ſtile de l'Opera le bon goût a profité; mais la ſcience en ellemême y a perdu. Car comme l'on s'eſt imaginé, que pour cette ſorte de Muſique il falloit plus de génie & d'invention que de ſcience dans la Compoſition, & que pour l'ordinaire les amateurs de la Muſique ont donné au chant de l'Opéra des applaudiſſemens, préférablement à la Muſique de l'Egliſe & de la Chambre; il eſt arrivé qu'en Italie la pluspart des jeunes Compoſiteurs & de ceux que la nature ſeule guide, ont fait leur premiére occupation de la Muſique de l'Opéra; non ſeulement pour acquerir de la réputation, mais auſſi pour paſſer bientôt pour maitres, ou, comme ils ſont appellés dans leur langue: *Maeſtri.* Cependant les peines & les ſoins prématurées qu'on s'eſt donné pour ſe voir décoré de ce tître, ont fait que la pluspart de ces *Maeſtri* n'ont jamais été Ecoliers, parce que dans le commencement ils n'ont point eu de principes, & après avoir obtenu l'applaudiſſement des ignorans, ils ont honte de ſe faire inſtruire. Cela fait qu'ils s'imitent l'un l'autre; qu'ils copient mutuellement leurs piéces, & même que l'un fait paſſer l'ouvrage d'un autre pour le ſien propre. L'expérience le confirme aſſez. Et cela arrive ſur tout, lorsque ces ſortes

de Naturalistes sont obligés d'aller chercher leur fortune dans les païs étrangers. Alors ils ne portent pas tant leurs inventions dans leurs têtes que dans leurs coffres. Et quand même ils auroient assez de capacité pour inventer quelque chose eux-mêmes, sans se parer des plumes d'un autre; ils daignent rarement emploïer tout le tems nécessaire que demande un ouvrage d'aussi longue haleine que l'est l'Opéra; à quoi ils croyent encore de bien faire, parce que souvent on fait passer pour un homme extraordinaire, celui qui a été assez expéditif pour barbouiller dans dix ou douze jours tout un Opéra, & auquel il ne s'est proposé pour fin que la nouveauté, sans se mettre en peine, si l'on y trouve un ombre de beauté vraie ou de bon sens. Il est très facile à comprendre de quel genre peuvent être ces beautés produites à la hâte. De tels Compositeurs sont obligés de se saisir des pensées comme en l'air, si j'ose le dire, & à peu près comme les oiseaux de proïe, qui fondent sur ce qui se trouve à leur disposition. Cherchera-t-on dans un tel ouvrage l'arrangement, la liaison, le choix & la netteté des pensées? Enfin c'est là la raison qu'on ne trouve plus a présent en Italie tant d'excellens Compositeurs qu'autre fois. Or s'il n'y a plus de Compositeurs habiles, comment le bon goût peut-il y être cultivé & entretenu? Quiconque sait ce que demande l'Opéra pour être parfait, avouëra nécessairement, qu'un pareil ouvrage demande un Compositeur expérimenté, & non pas un commençant; & qu'il exige plus de tems que quelques jours. Cependant la pluspart des Compositeurs ont le malheur, que dès qu'ils commencent à travailler sensément, & à se dépouiller de ce qu'ils avoient de sauvage & de trop hardi, on les accuse de n'avoir plus ce même feu, d'être déja épuisés, de ne plus penser spirituellement, d'être stériles en invention. Cela peut être vrai de quelques-uns; mais si l'on vouloit se donner la peine de faire de recherches exactes, l'on trouveroit, que de pareils malheurs n'arrivent qu'à ces Compositeurs dont nous avons parlé, qui n'ont pas appris à fond l'art de la Composition. Un édifice élevé sur un mauvais fond, ne sera pas de longue durée. Mais si les talens, la science & l'expérience se trouvent réunies dans une même personne, cela forme une source d'invention de bon goût presque inépuisable. L'on fait tant de cas de l'expérience dans toutes sortes

tes

tes d'actions, de ſciences & de métiers; pourquoi voudroit-on la bannir de la Muſique, & ſur-tout de la Compoſition? Si l'on s'imagine, que le tout dépend de la bonne fortune & des inventions trouvées au hazard, on ſe trompe fort; & l'on n'en a pas la moindre idée. Il eſt vrai que les faillies dépendent du hazard, & qu'on ne peut pas nous les inculquer par des inſtructions; mais la netteté & la propreté, le choix & l'heureux mélange des penſées n'en dépendent aucunement; puis qu'au contraire c'eſt la ſcience & l'expérience qui nous les doivent enſeigner; & ce ſont proprement elles qui ſervent à diſtinguer le maitre des écoliers, les derniers étant privés de ces avantages ſi néceſſaires pour ateindre à la perfection. Chacun peut apprendre les régles de la Compoſition, & ce qui appartient à l'harmonie, même ſans y ſacrifier trop de tems. Le Contrepoint a ſes régles invariables, & les conſervera peut-être telles, tant qu'on connoitra la Muſique. Mais la netteté, la propreté, la liaiſon, l'arrangement & le mélange des penſées, exigent presqu'à chaque piéce de nouvelles régles. Ainſi ceux qui ſe ſont une fois adonné à copier les autres, ne réuſſiront que très-rarement; de ſorte que l'on remarque aiſément, ſi ces penſées prennent leur ſource d'une ſeule & même tête, ou ſi leur liaiſon & leur arrangement n'eſt que méchanique.

§. 15.

Autrefois on avoit plus d'eſtime qu'àpréſent pour l'art de la Compoſition; mais auſſi on ne trouvoit pas parmi ceux qui le pratiquoient, des gens auſſi médiocres qu'aujourd'hui. Les Anciens ne penſoient pas qu'on puiſſe apprendre cet art ſans recevoir des inſtructions. On croyoit qu'il eſt néceſſaire de ſavoir la Baſſe continuë; mais on ne la regardoit pas comme étant ſeule ſuffiſante pour apprendre la Compoſition ſans d'autres inſtructions. Il ſe trouvoient peu de perſonnes, qui s'occupoient de la Compoſition, & ceux qui s'y adonnoient, tachoient de l'apprendre à fond. Mais aujourd'hui, chacun qui ſait paſſablement jouer de quelqu'inſtrument, prétend auſſi avoir appris en même tems la Compoſition. C'eſt ce qui fait qu'on voit paroitre tant de monſtres en Muſique; & il ne faudroit pas s'étonner, ſi la Muſique, au lieu de ſe perfectionner, diminuoit à pré-

présent. Car si les savans & experts Compositeurs nous manquent peu à peu, si, comme en effet cela arrive déja souvent, les nouveaux Compositeurs n'ont recours qu'à leur naturel, & regardent comme une peine superfluë, d'apprendre les régles de la Composition ; s'ils pensent que ces régles nuisent plûtôt au bon goût & au chant; s'ils abusent du stile de l'Opéra, très beau en soi-même; s'ils le mêlent dans des piéces où il n'appartient en aucune façon, de sorte qu'il s'en servent dans les Musiques d'Eglises & aux Concerts, comme cela se fait en Italie; enfin si tout doit se ressentir des airs d'Opéra: on sera raisonnablement fondé à craindre que la Musique ne perde peu à peu de sa splendeur précédente, & qu'il n'arrive aux Allemands & à bien d'autres nations, par rapport à la Musique, ce qui leur est déja arrivé au sujet de plusieurs autres arts qui sont presque perdus aujourd'hui. Les Italiens ont autrefois fort loué les Allemands, de ce qu'ils entendoient mieux que leur voisins les régles de la Composition, bien qu'ils ne fissent pas paroitre tant de goût. Mais à présent que nos jeunes Compositeurs commençent à négliger les recherches, & qu'ils ne se fient qu'en leur bon naturel, ne pourra-t-on pas nous faire des reproches, au lieu des louanges qu'on a données à nos Ancêtres. Notre nation devroit tacher de se soustraire à de tels reproches, d'autant plus que le bon goût s'augmente chez nous de jour en jour dans les autres sciences. Nous devrions employer toutes nos forces pour conserver les louanges qu'on nous a données autrefois. Car ce n'est qu'en secourant le naturel par d'excellentes instructions, par l'application, par les peines, par les réflexions, que l'on peut parvenir à un haut degré de perfection.

§. 16.

Qu'on ne pense cependant pas, que je prétende ici, que chaque piéce de Musique soit composée selon les régles rigoureuses du double Contrepoint, c. à d. selon celles, qui nous apprennent à accorder les différentes voix, tellement qu'elles soient renversées, changées & transportées entr'elles d'une maniére harmonieuse. Non, ce seroit une pédanterie qu'une pareille affectation. Je soutiens seulement que chaque Compositeur est obligé de savoir ces régles. Quant à leur usage artificiel, il faut savoir les enchasser là où le chant le permet, & d'une maniére qui ne fasse aucun tort ni à la beau-

beauté du chant, ni n'en empêche le brillant effet. Je veux que l'auditeur ne trouve pas un travail gené, & que la nature se fasse connoitre en tout. Le mot de *Contrepoint*, fait ordinairement une impression désagréable sur ceux, qui ne prennent que leur naturel pour guide, & ils le regardent comme une pédanterie superfluë. C'est qu'ils n'en connoissent que le nom, & qu'ils en ignorent les qualités & l'utilité. S'ils en avoient l'idée convenable, il ne leur paroitroit pas si barbare. Je ne veux pas faire l'éloge de toutes les sortes de doubles Contrepoints, quoique chacun, emploïé d'une certaine maniére & au tems convenable, puisse avoir son utilité. Je ne puis cependant m'empêcher de rendre justice au Contrepoint all' Ottava, & en recommander la parfaite connoissance, comme d'une chose essentiellement nécessaire à tout nouveau Compositeur: puisque non seulement l'on ne sauroit se passer de ce Contrepoint par rapport aux Fugues & dans toutes les autres piéces faites avec art; mais il rend aussi des services importans dans les imitations galantes, & dans le changement des parties. Il est vrai que les Anciens se sont trop adonnés à ces artifices de Musique, & qu'ils en ont poussé l'usage jusqu'à négliger ce qu'on regarde dans la Musique comme le plus essentiel, je veux dire, l'art de toucher & de plaire. Mais faut-il attribuer la faute au Contrepoint, si les Compositeurs n'ont pas sû s'en servir comme il faut, & qu'ils en ont abusé. Il ne tient aussi pas au Contrepoint, si les amateurs de Musique, faute d'en avoir une idée juste, n'y trouvent pas goût? Toutes les autres sciences n'ont-elles pas ceci de commun avec le Contrepoint, que sans en avoir connoissance, on n'y prend aucun plaisir? Qui peut dire, par exemple, qu'il prenne goût à la Trigonometrie ou à l'Algebre, s'il n'en a jamais rien appris? C'est à la connoissance d'une chose que se joint l'estime & l'amour pour elle. Lorsque les personnes de distinction font instruire leurs enfans dans plusieurs sciences, leur dessein n'est pas qu'ils doivent en faire profession. La connoissance qu'ils en acquiérent ne leur doit servir que pour pouvoir en parler dans l'occasion. Si tous les maitres de Musique étoient en même tems des Musiciens entendus; s'ils savoient donner à leurs Eléves des idées justes d'une Musique artificieuse; s'ils leur donnoient de bonne heure à jouer des piéces bien travaillées, & qu'ils leur en expliquoient le contenu: non seulement ils parvien-

droient à accoutumer peu à peu les amateurs à des pareilles piéces; mais les amateurs acquéreroient en général une plus grande pénétration dans la Musique & y trouveroient plus de plaisir. La Musique seroit par conséquent plus estimée qu'elle ne l'est, & on auroit plus d'obligation aux véritables Musiciens pour leurs travaux. Mais à présent on en voit le contraire, parce que la plus grande partie des amateurs n'apprennent la Musique que méchaniquement; & la Musique demeure dans une imperfection d'autant plus grande, qu'il n'y a ni bons maitres ni dociles écoliers.

§. 17.

Si l'on veut savoir, quel doit être l'objet de nos recherches & de nos réflexions, voici ce que nous repondons. Après qu'un nouveau Compositeur aura solidement apris les régles de l'Harmonie, qui ne sont que ce qu'il y a de moindre & de plus aisé dans la Composition, bien qu'encore beaucoup de gens se trouvent privés de cette connoissance: il faut que suivant le but de chaque piéce, il tache de faire un choix juste & un mélange heureux de ses pensées depuis le commencement jusqu'à la fin; qu'il exprime comme il faut les mouvemens de l'ame; qu'il entretienne un chant coulant; qu'il s'applique à être nouveau, & pourtant toujours naturel dans la modulation & juste dans la mesure: qu'il mette par tout du clair & de l'obscur; qu'il sache renfermer ses inventions dans des bornes raisonnables; qu'il ne fasse pas trop de repos dans le chant, & n'y repéte pas trop souvent les mêmes pensées; qu'il ne compose que d'une maniére convenable & à la voix & aux instrumens; que dans la Musique à chanter il n'écrive pas contre la mesure des syllabes, & encore moins contre le sens des paroles; & enfin qu'il tache d'acquerir une connoissance suffisante, & de la maniére de chanter, & des differentes qualités de chaque instrument. Un Chanteur & un Joueur d'instrument doit s'appliquer à être maitre de sa voix & de son instrument; à connoitre les proportions des tons; à être ferme dans la mesure & dans la lecture des notes; à apprendre l'Harmonie; & surtout à mettre en pratique tout ce que l'on exige pour avoir une bonne expression.

§. 18.

Pour se distinguer dans la Musique, il n'en faut pas entreprendre l'étude trop tard. Car toute personne qui s'y devouë dans les années

années où les forces de l'esprit ne sont plus dans leur vigueur, & où le gosier & les doigts ne sont plus assez souples, pour acquerir cette grande facilité, qui est nécessaire à exprimer nettement & rondement les tremblemens, les petits & délicats embellissemens, & les roulemens; une telle personne, dis-je, ne fera pas des progrès fort extraordinaires.

§. 19.

De plus un Musicien ne doit pas s'occuper de trop d'autres choses. Chaque science demande un homme entier. Je ne prétens pas par là qu'il soit impossible d'exceller en même tems dans plusieurs sciences. Mais il faut pour cela des talens très extraordinaires, que la nature n'accorde que rarement. Il y a beaucoup de gens qui tombent ici dans l'erreur. Les uns prétendent tout apprendre, & suivant l'inconstance de leur génie, ils tombent d'une chose sur l'autre; tantôt sur la Composition; & tantôt sur des choses qui ne sont aucunement du ressort de la Musique; & par leur incertitude ils n'apprennent jamais ni l'un ni l'autre. D'autres, qui d'abord se devouent à une des sciences superieures, traitent pendant plusieurs années la Musique, comme un amusement. Ils ne peuvent pas employer le tems nécessaire que demande la Musique; & n'ont ni l'occasion, ni les moïens de se tenir de bons maitres, ou d'entendre quelque chose de bon. Souvent ils n'apprennent rien qu'à lire les notes; à éblouir les auditeurs par quelques piéces difficiles qu'ils jouent, sans avoir de l'expression ni du goût; & si par hazard ils ont le bonheur de devenir Rois borgnes au païs des aveugles, & d'être applaudis; ils s'imaginent par un fol préjugé, de mériter, à cause de leurs autres sciences, de la préference sur d'autres Musiciens, qui sont plus habiles dans la Musique qu'eux, quoiqu'ils n'aïent pas fréquenté les Academies. D'autres font profession de la Musique par nécessité, sans y trouver le moindre plaisir; & d'autres encore ont appris la Musique dans leur jeunesse, plus par exercice que par des principes justes; & dans l'age de maturité ils ont honte, ou même ils pensent n'avoir plus besoin de se soumettre aux instructions. N'aimant pas d'être corrigés, ils ne veulent s'attirer des louanges que sous le nom d'Amateurs de la Musique. Il y a encore d'autres, qui, la fortune ne leur étant pas assez favorable pour pouvoir parvenir par leurs autres sciences, se jettent par nécessité du côté de la Musique. Mais le plus souvent ils ne sont d'une part que des demi Savans, & de l'autre à peine des demi Musi-

ciens, soit pour la perte du tems qu'ils ont été obligé de sacrifier aux autres sciences, soit faute de talens, qui n'étant pas suffisants aux autres sciences, le seront encore peut-être moins à la Musique; soit même par prejugé & par des fausses idées, qu'ils n'admettent aucune correction. Cependant si quelqu'un a des études, & en même tems les talens nécessaires pour la Musique, & qu'il s'applique à celle-ci aussi assiduement qu'il s'étoit appliqué à celles-là; il n'aura pas seulement un grand avantage sur d'autres Musiciens; mais il pourra aussi être plus utile à la Musique que les autres; c'est ce que nous pourrions confirmer par plusieurs éxemples. Car si l'on considére, combien les Mathématiques, avec les sciences qu'elles renferment, la Philosophie, la Poésie & l'Eloquence influent sur la Musique: on avouera que non seulement la Musique embrasse plus de choses, qu'on ne s'imagine ordinairement; mais que même chez la plûpart des Musiciens, le défaut de n'être pas instruit dans les sciences, dont nous avons parlé, est un obstacle à leur avancement, & la cause que la Musique n'a pas encore été portée à un plus haut degré de perfection. Et en effet, cela ne peut guère être autrement, puis qu'il est rare que ceux qui possédenr la Théorie, se distinguent aussi dans la Pratique; & ceux qui excellent dans la Pratique, peuvent rarement passer pour maitres dans la Théorie. Est-il donc possible, que la Musique se trouvant dans cet état, puisse parvenir à sa perfection? Il sera nécessaire de conseiller fortement aux jeunes gens qui se devouent à la Musique, que si le tems ne leur permet pas de s'exercer dans toutes les sciences, ils ne soient pourtant pas ignorans dans celles que nous avons indiqués, & dans quelques unes des langues étrangeres. Quand à ceux qui se proposent la Composition pour but, une profonde connoissance de l'art du Théatre leur sera fort utile.

§. 20.

Voici enfin le dernier conseil que je voudrois donner à toute personne, qui souhaite d'exceller dans la Musique: c'est de savoir mettre un frein à son amour propre, & de le retenir dans de justes bornes. Si tout amour propre immoderé & mal dirigé est en général nuisible, parce qu'il émousse la raison, & peut être un obstacle à toute connoissance parfaite; il l'est certainement aussi dans la Musique, d'autant plus, qu'il s'y rencontre plus fréquemment, y trouvant plus de nourriture que dans toutes les autres professions,

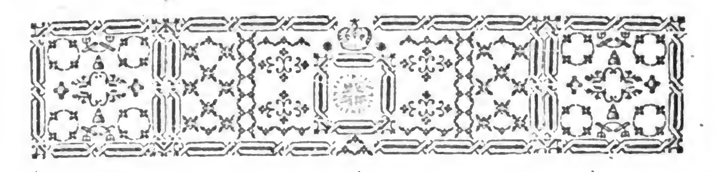
feſſions, dans leſquelles on ne ſe paye pas comme dans celle-ci, d'un ſimple *bravo*, qui rend celui à qui on le donne, tout bouſi d'orgueil. Combien de déſordres cet amour propre n'a-t-il déja cauſé dans la Muſique ? On ſe plait bientôt plus à ſoi-même qu'aux autres. On eſt déja ſatisfait, pourvu que l'on puiſſe dans l'occaſion remplir une partie; on ſe laiſſe éblouir par les louanges prématurées qu'on nous donne; on va même juſqu'à les regarder comme une récompenſe méritée. On ne veut ſouffrir aucune contradiction, aucun avertiſſement, aucune correction. Si quelqu'un oſe entreprendre quelque choſe de pareil, par néceſſité, lorsqu'il faut que cela ſe faſſe, ou par bonne volonté; au même inſtant on regarde cet audacieux comme un ennemi. On ſe flatte ſouvent de ſavoir beaucoup, lorsqu'on eſt encore dans une aſſez profonde ignorance; on cherche même à s'élever au-deſſus de ceux dont on pourroit recevoir des inſtructions: & ce qui eſt encore plus, ſouvent on va jusqu'à les haïr par jalouſie, ou par envie. Mais ſi l'on y regardoit un peu de près, l'on trouveroit que ce ſavoir vanté n'eſt qu'une Charlatanerie. Le tout eſt l'effet d'une mémoire aſſez bonne pour avoir pu retenir quelques termes d'art qu'on aura trouvés dans des écrits théoretiques; & on ſait un peu parler des artifices de la Muſique, ſans pourtant être capable de les faire. Il eſt vrai que chez les ignorans l'on acquiert par là quelqu'autorité; mais auſſi chez les connoiſſeurs on riſque de ſe voir mocqué, en reſſemblant à ces ouvriers, qui ſavent nommer leurs outils, ſans pouvoir s'en ſervir comme il faut. Ils ſe trouvent des perſonnes, qui ſont en état de beaucoup parler d'un art ou d'une ſcience, & qui en effet ſont plus embaraſſée dans la pratique, que bien d'autres, qui n'en diſent pas la moitié. Enfin s'il arrive que par de bonnes inſtructions on ſoit parvenu à mériter quelques applaudiſſemens, on ſe met déja au plus haut degré du Parnaſſe. On a honte de continuer à prendre des inſtructions, ou on les regarde comme inutiles. On congédie le maitre dans le meilleur tems & lorſqu'on commence à faire de véritables progrès. On ne cherche pas de profiter du jugement qu'en portent les gens expérimentés; on aime mieux reſter dans l'ignorance que de retourner prendre des léçons. Et ſuppoſé même qu'on daigne demander à quelqu'un des éclairciſſemens ſur tel ou tel doute, cela ne ſe fait pour la plupârt du tems que dans le deſſein de ſe voir louer, & non pas pour enten-

dre la verité. Enfin qui eſt ce qui pourroit rapporter tous les maux que cauſe le pervers amour propre. Il me ſuffit, d'avoir fait conoitre, qu'il nous remplit d'une fauſſe ſatisfaction & qu'il eſt un des plus grands obſtacles qui s'oppoſent à l'accroiſſement de la Muſique.

§. 21.

Avant que de finir, je dois déſabuſer ici les perſonnes qui ont le préjugé de penſer, qu'en jouant de la Flute on ſe faſſe mal à la poitrine & aux poumons. Il faut leur dire, que bien loin que la Flute leur ſoit nuiſible, il n' y a rien de plus utile & de plus avantageux. La poitrine s'ouvre par là de plus en plus, & en devient plus forte. S'il ètoit neceſſaire, je pourrois faire voir par des exemples, que pluſieurs jeunes gens, qui avoient l'haleine fort courte, & qui étoient à peine capables de jouer deux meſures ſans diſcontinuer, ſont enfin parvenus dans quelques années, à force de jouer de la Flute, à être capables de jouer plus de vint meſures ſans reprendre haleine. De là on doit conclure, que jouer de la Flute eſt auſſi peu nuiſible aux poûmons, que de monter à cheval, faire des armes, danſer & courir. Mais il ne faut pas en abuſer, ni jouer d'abord aprés le repas, ni boire quelque boiſſon froide, quand on ne fait que de ceſſer de jouer & lorsque les poûmons ſont encore dans une ſorte agitation. Perſonne ne diſconviendra que la trompette exige des poûmons bien plus forts, & beaucoup plus de forces du corps que la Flute. Néanmoins l'experience nous apprend, que les gens qui ſont profeſſion de la trompette, parviennent pour la plûpart à un age fort avancé. Ie me ſouviens moi-même d'avoir vû dans ma jeuneſſe un jeune homme qui devint Trompette, quoi qu'il fut d'une complexion très foible, & qui non ſeulement, s'éxerçoit avec beaucoup d'application ſur cet inſtrument, mais qui même l'a porté aſſès loin. Il eſt encore en vie, ſe porte bien, & ne manque pas de forces. Je ne nie pourtant pas, que l'exercice de la Flute où de la Trompete ne demande un corps parfaitement ſain, auſſi bien que les exercices du corps dont nous avons parlé. Je conviens qu'il ne guerit point celui qui a la poitrine attaquée, & qu'on ne peut pas le lui conſeiller pour cela. J'ai dejà dit plus haut, qu'en general un Muſicien, de quelque inſtrument qu'il puiſſe jouer, ne doit pas avoir un corps foible, mais au contraire parfaitement ſain, & l'eſprit vif & plein de feu: puis que l'un & l'autre doivent s'entr'aider mutuellement.

CHA.



CHAPITRE I.

Histoire abregée, & Description de la Flute Traversiere.

1. §.

Je ne m'arreterai pas à rapporter les recits fabuleux & incertains que l'on fait, touchant l'origine des Flutes que l'on tient en travers devant la bouche. N'ayant aucune certitude là-dessus, il doit nous être indifferent, si Midas, Roi de Phrygie, ou quelqu'autre les ait inventées. Je ne saurois de même pas juger, si c'est le tronc d'un sureau creux & cassé où la pourriture à fait à l'un des cotés une petite ouverture, sur laquelle le vent souffloit justement; ou si c'est quelqu'autre circonstance qui ait donné la premiere ideé à cette invention.

§. 2.

Mais on ne peut pas douter qu'au Nord c'ont été les Allemands qui ont posé les premiers principes de la Flute, comme de plusieurs autres instrumens à vent; ou du moins, qui les ont renouvellés tout à fait. Les Anglois nomment cet Instrument: the German Flute; les François disent de même: la Flûte allemande. (v. Principes de la Flute traversiere, ou de la Flute allemande par Monsieur Hotteterre, le Romain.

§. 3.

Michel Prétorius, dans son *Theatre des Instrumens*, imprimé à Wolffenbuttel, en 1620, tems où l'on ne connoissoit encore aucune des Clefs qui sont à présent à cet instrument, l'appelle Flute en travers. Et pour la distinguer de l'instrument dont on se sert dans le militaire pour accompagner le Tambour, il nomme celui-ci la Flute des Suisses.

§. 4. La

§. 4.

La Flute traversiere n'etoit donc pas autrefois dans le même état, où elle est à présent. On n'en pouvoit jouer dans tous les Modes, faute de Clef, laquelle est indispensable pour le Demiton Dis (*re Diese ou mi b mol*). J'ai moi-même encore une Flute de cette façon, laquelle a été faite en Allemagne, il y a environ soixante ans, & qui est d'une Quarte plus basse que les Flutes ordinaires. Les François sont les premiers, qui ont rendu cet Instrument plus parfait qu'il n'etoit en Allemagne, en y ajoutant une Clef.

§. 5.

Je ne saurois decider, dans quel tems on y a fait cette amelioration, & qui en est l'auteur, quoique je me sois donné toutes les peines possibles pour m'en instruire. Selon toute apparence, il n'y a pas encore un siécle, qu'on a entrepris cette amelioration; & c'aura été sans doute en France au même tems, qu'on a changé le Chalemie en l'Hautbois, & le Bombardo en le Basson.

§. 6.

Philibert, si connu par ses avantures singuliéres, fut en France le premier qui se distingua sur cet instrument tellement amelioré, & qui fut applaudi. Après lui vinrent *la Barre & Hotteterre le Romain.* A ceux-ci succéderent *Buffardin & Blavet,* qui dans la Pratique l'emporterent de beaucoup sur leurs prédecesseurs.

§. 7.

Ce sont ces Musiciens françois qui jouoient les premiers de cet instrument comme il faut & selon ses qualités, & qui l'ont rendu aux Allemands depuis cinquante à soixante ans, en sa figure ameliorée, c'est à dire avec une Clef. L'approbation particuliere, que les Allemands ont toujours donnée aux instruments à vent, & la grande inclination qu'ils y ont, ce sont les causes, que la Flute traversiere est à présent aussi commune en Allemagne qu'elle l'est en France.

§. 8.

Jusques là la Flute n'eut qu'une clef; mais lorsque j'apris à connoitre peu à peu la nature de cet instrument, je trouvai qu'il y avoit toujours encore un petit defaut par rapport à la netteté des certains tons, auquel defaut il ne pouvoit être remedié qu'en ajoutant

la

la seconde Clef, laquelle j'ai ajoutée en l'année 1726 (*), & de là vient la Flute Traversiere telle qu'elle se voit marquée Tab. I. Fig. 1.

(*) J'explique les raisons de cette seconde clef plus au long dans le Ch. III. §. 8.

§. 9.

D'abord la Flute Traversiere n'etoit faite que d'une seule piece, comme est la Flute de Suisses ou le Fifre des soldats qui est encore aujourdhui en usage; excepté qu'elle etoit d'une Octave plus basse que celui-ci. Mais lorsqu'on y ajouta en France la premiere Clef, & qu'on la rendit, de même que les autres instrumens, plus propre à la Musique, on lui donna aussi un meilleur exterieur, & on la fit pour plus de commodité de trois pieces, savoir de la tête, où est le trou de l'embouchure, d'un corps à six trous, & du pied, où il y a la clef. Ces trois pieces suffiroient, si l'on accordoit par tout les instrumens egalement. Mais comme on a introduit presque dans chaque Province ou Ville un ton different de celui, dont on se sert dans une autre Province ou Ville pour accorder les instrumens, lequel ton est quasi le ton regnant; & qu'outre cela le Clavecin, quoiqu'il reste au même endroit, s'accorde tantot plus haut, tantot plus bas, par la negligence de ceux qui doivent l'accorder: c'est pourquoi on a donné, il y a environ trente ans, plus de corps à la Flute, c'est à dire, on l'a pourvue de corps de rechange. Ayant partagé le corps long à six troux en deux pieces, pour porter la Flute plus aisément dans la poche, c'est de l'une de ces deux pieces, savoir de celle qui est la plus proche de la tête, qu'on a fait le corps de rechange, moyennant qu'on en faisoit deux ou trois, chacun plus court que l'autre; & la differente longueur de ces trois corps importoit à ce tems-là environ un Demiton; car c'est selon que la Flute est longue ou courte, que le ton en est plus haut ou plus bas. Et quand alors on n'accorda pas encore, l'un de ces corps etant souvent trop bas, & l'autre trop haut; on fut obligé de le tirer un peu hors de la tête de la Flute. Cependant comme la difference de ces corps de rechange etoit encore trop grande; & qu'il falloit les tirer dehors, plus que la structure de la Flute ne permet; par où les tons deviennent faux: on a enfin trouvé le moyen de faire encore un plus grand nombre de corps de rechange, dont chaqu'un ne differe de l'autre par rapport à l'intonation, que d'un Comma où de la neuvieme partie d'un ton. Si l'on fait six de ces corps de rechange,

D ce

ce que la structure de la Flute permet, sans faire tort à l'intonation nette; ils sont un peu plus d'un Demiton majeur; & en cas de besoin on en pourroit faire encore davantage.

§. 10.

Dans la tête de la Flute, entre son couvert & le trou de l'embouchure, il y a un bouchon de liege, lequel on peut avancer & retirer à volonté. Ce bouchon est indispensable à la Flute, & y fait le même effet que produit au Violon l'Ame ou le petit bois qui se trouve perpendiculairement dessous le Chevalet. Cet'Ame rend le son bon ou mauvais, selon qu'elle est mise bien ou mal; & le bouchon étant trop avancé ou trop retiré, empeche non seulement la bonté du son, mais aussi la bonne intonation.

§. 11.

Lorsqu'on rend la Flute plus courte ou plus longue, moyennant les corps de rechange; elle perdroit l'intonation nette des Octaves, si le bouchon restoit toujours à la même place. Il faut donc qu'on le retire plus loin de l'embouchure, en mettant un corps plus court, & qu'on le presse plus dedans, en mettant un corps plus long. Pour effectuer cela plus aisément, il faut qu'il y ait une vis attachée au bouchon & au couvert de la Flute, pour servir à pouvoir presser le bouchon plus dedans, & le retirer.

§. 12.

Pour savoir, si le bouchon est à la place qu'il faut; il n'y a qu'a essayer le D (*re*) premier, contre les D (*re*) second & troisieme. Si ces deux Octaves sont nettes, l'une contre l'autre, le bouchon est juste; mais si le D (*re*) troisieme est trop haut, & par consequent le premier trop bas, il faut retirer le bouchon, jusqu'à ce qu'ils deviennent nets. Et si le D (*re*) troisieme est trop bas, & le premier trop haut; il faut presser le bouchon dedans jusqu'à ce que l'une & l'autre Octave soit nette.

§. 13.

Il faut bien prendre garde, qu'on ne retire pas trop le bouchon: parce que alors le C (*ut*) à une ligne, & le tremblement qu'on y feroit, aussi bien que sur le Cis (*ut diese*), deviendroit trop rude. C'est pourquoi il est necessaire, que les corps de rechange ne soient differens l'un de l'autre que d'un Comma, comme on l'a dit ci-haut; ou il faudroit remplir l'espace de dedans d'un anneau aussi grand que

l'adent

l'adent. En tirant dehors les corps de rechange, il faut le faire par le gros bout qui entre dans la tête. Car si cela se fait par le petit bout ou au corps d'en bas vers le pied; toute l'intonation de la Flute sera gatée, à cause que les troux par leur eloignement l'un de l'autre haussent les tons qui suivent.

§. 14.

Il n'y a pas long tems qu'on a communiqué au Public une invention, suivant laquelle le pied de la Flute est fait de deux pieces, les quelles on peut tirer l'une hors de l'autre & rejoindre d'un demi pouce, comme un eguillier, & rendre par là le pied plus court ou plus long. On les tire dehors au dessous des troux que les clefs couvrent. Le but en est, qu'à chaque corps de rechange plus court le pied soit rendu plus court, & que par consequent, moyennant les six corps de rechange, toute la Flute soit rendue d'un ton plus haute ou plus basse. Cette invention auroit son merite, si elle etoit à l'epreuve. Mais comme le racourcissement du pied ne hausse que le D (*re*), & que les tons suivants, Dis (*re diese*), E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*), &c. restent la plupart dans leur intonation, & ne se haussent point à proportion du D (*re*) haussé: il s'ensuit de là, que la Flute en est bien, à la verité, rendue plus haute; mais elle en devient aussi par tout fausse, à l'exception des tons dont les troux sont au premier corps. Ces raisons-ci & celles qu'on a alleguées au § precedent, font voir, que cette invention doit etre rejettée comme desavantageuse & nuisible. Elle ne sert à rien, si ce n'est que par menage on puisse faire, tant bien que mal, avec une Flute mal accordée, ce que d'ailleurs on ne pourroit faire qu'avec deux differentes Flutes, une haute & une basse. On risque en voulant se servir de cette invention, de se gater l'oreille; & celui qui en est l'auteur, fait voir qu'il entend la proportion des tons aussi peu qu'il a l'oreille faite à la Musique.

§. 15.

Un pareil racourcissement & alongement est plus practicable à la tête de la Flute qu'à son pied. Il faut pour cet effet partager la tête en deux piéces, & faire à la plus basse un adent un peu plus long qu'est celui au corps. Cet adent est mis dans la partie haute de la tête, & l'on peut rendre la tête plus courte ou plus longue, sans faire tort à l'intonation, lequel avantage ne peut être obtenu par l'invention surmentionnée. J'en ai fait l'épreuve avec succès.

§. 16.

Il y a environ trente ans, que quelques uns ont taché d'enrichir la Flute d'un ton en bas, le C (*ut*). Ils alongérent pour cet effet le pied autant qu'il faut pour un ton, & ajouterent encore une Clef pour avoir le Cis (*ut diese*). Mais puisque cela sembloit nuire, aussi bien à l'intonation nette qu'au son de la Flute même; cette prétenduë amélioration n'a point eu de vogue.

§. 17.

Il y a, outre les Flutes Traversiéres ordinaires, encore plusieurs autres espéces de Flutes moins ordinaires, & qui sont en parties plus grandes & en partie plus petites. Il y a des Flutes quartes basses, Flutes d'amour, des petites Flutes quartes &c. La premiere espéce est d'une Quarte plus basse qne la Flute ordinaire; la seconde l'est d'une Tiérce; & la troisiéme sorte est d'une Quarte plus haute. Les Flutes d'amour sont encore les meilleures parmi les autres; mais toutes ensemble n'approchent pas, ni pour la netteté ni pour la beauté des tons, à la Flute Traversiére ordinaire. Au reste, quand on veut s'exercer sur une de ces Flutes extraordinaires, il n'y a qu'à s'imaginer une autre Clef des notes; & l'on pourra facilement les manier comme la Flute Traversiére ordinaire.

§. 18.

Les Flutes sont faites de toutes sortes de bois dur, p. e. de Bouis, d'Ebene, de bois Royal, de Lignum sanctum, de Grenadille &c. Le bouis est le bois le plus durable, & le plus commun pour en faire des Flutes; mais le bois d'Ebene donne le ton le plus beau & le plus clair. Pour rendre le son des Flutes criaillant, rude & désagréable, il n'y a qu'à les doubler avec de laiton, comme quelques-uns l'ont éprouvé.

§. 19.

Puisqu'en jouant des Flutes, ils s'attachent au dedans des humidités qui sont nuisibles, il faut avoir le soin de les nettoyer souvent avec un lambeau attaché à un petit baton. Et afin que les humidités n'entrent pas dans le bois, il faut les graisser quelquefois avec de l'huile d'amendes.

CHA-



CHAPITRE II.

De la maniére de tenir la Flute Traversiere, & de placer les doigts.

§. 1.

Pour m'expliquer clairement ici, il sera necessaire de marquer les doigts par des Chiffres, afin que l'on puisse voir sans difficulté à la Flute qui se trouve dans l'estampe à la premiere Table, desquels doigts je parle. Je marque donc le premier doigt de la main gauche par le chiffre 1; les deux doigts suivans par 2 & 3; & pour le petit doigt de cette main, on ne s'en sert point. Le premier doigt de la main droite est marqué par 4; les deux suivans par 5 & 6; & les 7 & 8 sont destinés au petit doigt de la main droite, lequel s'il est marqué par le chiffre 7, touche sur la petite clef; & étant marqué par le chiffre 8, il touche sur la clef courbée. C'est de cette maniére-là, que dans la suite les doigts seront marqués, par rapport à l'application, & dans tous les autres cas. Il y a à noter encore, que les doigts marqués par les chiffres 1 jusqu'à 6, bouchent les troux; au lieu que ceux qui sont marqués par 7 & 8, les débouchent, en touchant sur les clefs.

§. 2.

Pour tenir la Flute sans affectation, & pour en jouer aisément, les piéces dont elle est composée, doivent être jointes ensembles de façon que les troux du premier & du deuxiéme corps fassent une ligne droite avec le trou qui est bouché par la clef courbée, pour qu'on puisse, avec le petit doigt de la main droite, atteindre commodement toutes les deux clefs. La tête de la Flute doit être tournée de maniére qu'elle sorte de cette ligne en dedans vers la bouche, autant que le diamétre du trou de la tête importe.

§. 3.

Il faut mettre le pouce de la main gauche presque vis-à-vis le doigt marqué par le chiffre 2, sa pointe pliée en dedans, & coucher

la Flute entre la hauteur qui est tout au dessous du doigt 1 & le second article de ce doigt; de sorte qu'en mettant ce même doigt sur la Flute, on puisse, en le pliant, boucher commodement le premier trou. Si on met de cette maniére-là la Fluté à la bouche, on sera capable, non seulement de la presser contre, & de la tenir ferme avec le doigt 1 & le pouce de la main gauche, lequel la tient en équilibre, sans l'aide des autres doigts, ou de la main droite; mais aussi de faire des tremblemens (*cadences*) avec chaque doigt de la main gauche, sans y avoir besoin de la main droite.

§. 4.

Pour ce qui regarde la main droite, il faut qu'on mette son pouce courbé ou plié en dehors, avec sa pointe dessous le doigt 4. Quant aux autres doigts de cette main, aussi bien que de la main gauche, il faut les mettre sur les troux, pliés en dedans; mais non pas par leurs pointes; puisque l'on ne pourroit pas boucher les troux qu'il n'en passat du vent; & il faut les plier, afin qu'on ait plus de force pour faire les tremblemens vites & égaux.

§. 5.

Celui qui joue, doit tenir sa tête sans affectation, droite & toujours en haut, afin que le vent ne soit pas empeché de monter. Il faut aussi tenir les bras un peu en dehors en l'air, quoique le bras gauche plus que le bras droit; & ne les point presser au corps, pour qu'il ne faille pas tenir la tête de travers ou du côté droit; ce qui cause non seulement une mauvaise attitude; mais empeche aussi de jouer aisément; attendu que le gosier en est comprimé, & la respiration n'est pas si libre qu'elle doit l'être.

§. 6.

Il faut toujours presser la Flute à la bouche, & ne la point tourner avec la main, tantôt en dedans, tantôt en dehors; ce qui rend les tons ou trop hauts ou trop bas.

§. 7.

Il faut tenir les doigts justement au dessus les troux, & ne les point serrer ni élargir, pour ne pas faire des mouvemens inutiles & trop éloignés. C'est pourquoi il faut mettre le pouce de la main droite toujours à la même place, non pas pour soûtenir la Flute, à quoi le pouce de la main gauche est seulement destiné; mais pour que les autres doigts trouvent d'autant plus surement leurs places,

&

& manquent d'autant moins les troux. Il faut de même en général donner quelques efforts aux nerfs, pour faire les tremblemens égaux & d'une maniére brillante.

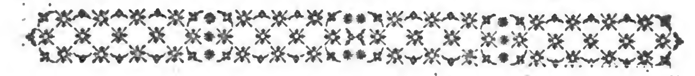
§. 8.

Il est aussi necessaire de prendre bien garde aux doigts, pour ne pas s'accoutumer de les lever trop haut, ni les uns plus haut que les autres; parce qu'autrement il est impossible de faire les passages bien vite, rondement & distinctement; ce qui est le plus nécessaire dans l'execution. Cependant il ne faut pas non plus tenir les doigts trop près des troux; devant en être éloignés au moins de la largeur du petit doigt, pour que la clarté & la netteté du ton n'en soit pas empechée.

§. 9.

Qu'on se garde bien de venir avec la main droite au secours de la main gauche, pour soûtenir la Flute; & qu'on évite encore davantage, pour la tenir ferme, de laisser le petit doigt sur une des clefs, quand le trou en doit être bouché. J'ai remarqué cette faute à beaucoup de personnes qui font profession de cet instrument; mais c'est une coutume très désavantageuse. Car si en des roulemens vites, où les mains travaillent tantôt une tantôt l'autre, & en faisant les tons E (*mi*), & F (*fa*) de la premiere & de la seconde Octave de la Flute (voyez l'application) on laisse de cette maniére le petit doigt sur la clef, & que par conséquent son trou reste debouché; cela rend ces tons d'un comma ou de la neuviéme partie d'un ton trop hauts; ce qui n'est point du tout agréable à l'oreille. En faisant les tons Fis (*fa Diese*), G (*sol*), A (*la*), B (*si b mol*), H (*si*) de la seconde Octave de la Flute; il est indifferent, si le trou de la clef est bouché ou non.

CHA-



CHAPITRE III.

De l'Application des doigts, & de l'Echelle de la Flute.

§. 1.

Puisque au Chapitre suivant, qui traite de l'embouchure, il me faudra supposer en quelques endroits une connoissance de l'Application, sans laquelle on ne pourroit bien exécuter les régles que je donnerai; il sera necessaire que j'explique ici l'application; & ce sera celle dont je me sers moi-même, & que je trouve la meilleure.

§. 2.

Les noms des tons principaux sont (*), comme on sait: C (*ut*), D (*re*), E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*), A (*la*), H (*si*). On les repéte par toutes les Octaves; & il y en a deux qui sont Demitons; savoir F (*fa*) contre E (*mi*), & C (*ut*) contre H (*si*). L'Octave de la Flute la plus basse est celle où l'on a coutume (**), pour la distinguer des plus hautes, de faire une petite ligne dessus la lettre, par laquelle le ton est nommé, & on l'appelle: *l'Octave à une ligne*. A l'Octave suivante on met deux petites lignes dessus la lettre, & on l'appelle: *l'Octave à deux lignes*. A l'Octave qui suit cella-là, on met trois lignes dessus la lettre, & on lui donne le nom de l'*Octave à trois lignes*. Cette maniére d'appeller les tons s'origine de la Tablature allemande, qui étoit autrefois en usage pour le Clavecin. Ces sept tons sont indiqués par les notes sur un Systême de cinq dégrés ou lignes, lequel est marqué pour la Flute de la clef de G (*sol*), posée sur la deuxiéme ligne; de sorte que si la note de ce ton-ci occupe la ligne, la note du ton suivant occupe toujours l'espace y joignant. Par conséquent le ton le plus bas de la Flute, D à une ligne (*re premier de la Flute*), est posé sur l'espace au dessous de la premiere ligne du systême; & il lui succédent les autres tons l'un après l'autre, sur les lignes & sur les espaces, jusqu'au ton G à deux lignes (*sol second*

de

de la Flute). Pour les tons plus hauts, on est accoutumé de tirer toujours une ligne de plus, & en faisant par conséquent aussi un espace de plus: on continue de cette façon-là jusqu'à la hauteur la plus extreme. Voyez Tab. I. Fig. 1.

(*) Je les appelle Tons principaux, parcequ'ils ont été premierement en usage, & se trouvent au systeme de cinq lignes, sur lequel on met les notes, avant que ce systême est changé par les signes de mutation de tons. Les Allemands n'appellent chaque ton que par une seule lettre; mais les François appellent les tons de deux manieres differentes. Dans la premiere ils ajoutent à la lettre du ton en solfiant encore deux syllabes; desorte qu'ils disent C sol ut, D la re, E si mi, F ut fa, G re sol, A mi la, B fa si. La deuxieme manière c'est, qu'ils ne disent que la derniere syllabe, c'est à dire: ut, re, mi, fa, sol, la, si. Quand il se trouve un Diese ou b mol devant une note, ils prononcent après la syllabe le Diese ou le b mol, c'est à dire: ut Diese, re b mol &c. Mais comme la derniere maniere est à présent plus en usage que la premiere, je me servirai dans la suite de celle-là. On enfermera toujours la denomination Françoise en des Croches. On trouvera dans la suite des noms qui ne seront peut-être pas connus à tout le monde; je parle de Ces, Es &c. Mais comme la difference des Modes demande que les tons soient marqués quelquefois par le Diese, quelquefois par le b mol, & qu'il y ait alors effectivement de la difference entre ces tons-là; il est aussi juste qu'on leur donne des noms differens. On en parlera au § suivant.

(**) Il est introduit chez les Allemands depuis long-tems d'appeller l'Octave la plus basse du Clavecin, *la grande Octave;* & pour l'indiquer par lettres, on se sert aussi de grandes lettres: C, D, E, &c. L'Octave suivante en montant est indiquée par de petites lettres: c, d, e, &c. & elle s'appelle en allemand: *l'Octave sans ligne*, puisqu'il n'y a rien dessus ses lettres; au lieu que dessus celles, qui marquent les tons de la troisiéme Octave, il y a une petite ligne: $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, &c. c'est pourquoi elle est appellée *l'Octave à une ligne.* Aux Octaves suivantes, on ajoûte toujours encore une ligne dessus les lettres. Cette dénomination des tons est devenuë générale pour tous les instrumens; mais les tons de la Flute ne commencent que par la troisiéme Octave ou l'Octave à une ligne du Clavecin.

§. 3.

L'espace qu'il y a d'un ton à l'autre des cinq tons principaux, qui restent après les deux Demitons dont on a parlé au §. 2, se coupe en deux moitiés, quoiqu'en quelques endroits inégalement. Ces tons font par-là & par leur proportion avec les tons y joignans par en bas ou par en haut, des Semitons majeurs & mineurs (*), & c'est

à cause de cette inégalité qu'on leur donne des noms differens; qu'en écrivant on les marque d'une maniére differente; & qu'on les fait aussi entendre differemment dans la bonne intonation. Ils reçoivent leur dénomination de deux syllabes *es* & *is*, qu'on ajoute aux lettres des tons principaux, & puisqu'ils restent mis sur la ligne ou sur l'espace du ton principal, ils sont indiqués par les signes d'abaissement ou de haussement. Si un de ces tons est le demiton au dessous du ton principal, on ajoute à la lettre de celui-ci la syllabe *es*, & l'on met devant sa note un b mol, qui est appellé le signe d'abaissement; & alors il faut doigter le demiton dessous le ton principal. Cette dénomination par la syllabe *es* soufre une exception, par rapport aux tons A & E (*la* & *mi*), auxquels on n'ajoûte que l'*s*; & le demiton dessous le H (*si*), s'appelle communement B (*si b mol*); de sorte que leurs noms sont: Des, Es, Ges, As, B (*re b mol, mi b mol, sol b mol, la b mol, si b mol*). Quand ces demitons sont mêlés avec les tons principaux, alors leur difference s'étend aussi nécessairement sur les deux demitons de l'Echelle naturelle de la Musique, & il en provient encore le Ces & le Fes (*ut b mol, & fa b mol*), voyez Tab. I. Fig. 2. Mais s'il faut faire le demiton au dessus du ton principal, on met devant la note de celui-ci un Diese, qui est appellé le signe de haussement, & on ajoûte à la lettre du ton principal la syllabe *is*; en sorte qu'ils sont appellés: Cis, Dis, Fis, Gis, Ais (*ut Diese, re Diese, fa Diese, sol Diese, la Diese*); auxquels se joignent encore par les raisons cy-dessus Eis & His (*mi Diese, & si Diese*), voyez Tab. I. Fig. 3. Devant Fis & Cis (*fa Diese, & ut Diese*) se trouve quelquefois une croix simple, mais grande, voyez Tab. I. Fig. 3. la note 4 & 9. Cette croix fait que les tons principaux sont haussés de deux demitons mineurs, & étant alors par le Mode de la piéce déja haussé d'un demiton, on se sert de cette croix simple, pour ne point causer de confusion, & pour n'être pas obligé de mettre deux doubles croix ou Dieses devant la note. Le premier d'entre ces tons se change alors en G (*sol*), & le second en D (*re*); & cela aussi bien sur le Clavecin que sur la Flute; par conséquent on pourroit les appeller, le premier G fis (*fa deux Dieses*), & l'autre D cis (*ut deux Dieses*); n'ayant pas encore, que je ne sache, une dénomination de connue. Si au contraire un ton principal doit étre baissé de deux demitons mineurs, comme il se peut rencontrer quelquefois avec B

(*si b*

(*si b mol*) & avec Es (*mi b mol*), il n'y a pas non plus un signe fixé pour cela. Quelques Compositeurs se servent à cette occasion, au lieu de deux b mols, d'un b mol un peu plus grand. Ces tons sont doigtés sur la Flute, comme l'est le ton principal qui est au dessous du demiton baissé, par exemple B comme A (*si b mol, comme la*), & Es comme D (*mi b mol, comme re*) (**). Si le Mode demande que quelques tons principaux soient toujours baissés ou haussés, on met pour la commodité d'écrire, les b mols & les Dieses d'abord au commencement de la piéce, au premier systême sur les lignes & sur les espaces des notes, qui doivent être baissées ou haussées. Quand un de ces tons principaux baissés ou haussés doit être remis à sa premiére place, on se sert d'un signe, qu'on appelle le b quarré, le signe de revocation, ou de restitution, parce qu'il restitue le ton changé en son naturel, voyez Tab. XXI. Fig. 3. Mesure 2.

(*) Il est vrai que la dénomination des demitons majeurs & mineurs semble avoir quelque contradiction en soi. Car deux parties d'un total, qui ne sont pas parfaitement égales l'une à l'autre, & dont la division ne sauroit se faire de la même maniére, ne peuvent pas être nommées moitiés, en prenant ce mot dans une signification exacte. Cependant cette dénomination est introduite depuis long-tems, & je crois que sans elle je ne pourrois pas être bien entendu. C'est pourquoi j'espere qu'on me passera ces petites prétenduës chiméres, jusqu'à ce qu'on aura reçu une dénomination plus éxacte & plus déterminée.

(**) Dans la Solmisation Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, B, sont appellés: *ut b mol*, *re b mol*, *mi b mol*, *fa b mol*, *sol b mol*, *la b mol*, *si b mol*; & Cis, Dis, Eis, Fis, Gis, Ais, His, s'appellent: *ut diese*, *re diese*, *mi diese*, *fa diese*, *la diese*, *si diese*. *Fa* étant haussé d'un demiton, & celui-ci ayant encore une simple croix devant lui, est changé en *sol*; & *ut* en des mêmes circonstances est changé en *re*. On les pourroit aussi nommer *fa deux dieses*, & *ut deux dieses*. *Si b mol* étant baissé encore d'un demiton, ne pourra être appellé que *la*; mais *mi b mol* en des mêmes circonstances s'appellera ou *re*, ou *mi deux b mols*.

§. 4.

De quelle maniere tous les tons doivent être doigtés, c'est ce qu'on peut voir à la Tab. I. Fig. 1. 2. 3. A la Figure 1. se trouvent les tons principaux ou diatoniques; Fig. 2. les tons qui sont indiqués par le b mol; & Fig. 3. les tons qui le sont par le Diese, lesquels on appelle tons chromatiques, & enharmoniques. Les chiffres qui sont dessous les notes, marquent les doigts qui bouchent les troux

néceſſaires pour faire chaque ton, comme on a déjà dit au Chapitre précedent. Où il y a des lignes de travers, au lieu des chiffres, les troux reſtent ouverts. Le petit doigt marqué par les chiffres 7 & 8, eſt pour les clefs, & débouche leurs troux où il y a un chiffre; & où il n'y en a point, il les laiſſe bouchés. Quand au His à deux lignes (*ſi Dieſe de la ſeconde Octave de la Flute*) ſuccede le Cis (*ut dieſe*), voy. Tab. I. Fig. 3. il n'y a qu'à lever le doigt 5, & Cis (*ut dieſe*) ſera parfaitement net. On peut auſſi en d'autres occaſions prendre ce His (*ſi dieſe*) avec les doigts 2. 3. 4. 5. & 7, & boucher à demi le premier trou. Cependant la premiere façon eſt préférable à la ſeconde. Il n'y a donc qu'à remarquer à la Flute de cette table les chiffres qui ſe trouvent auprès de chaque trou, & l'on pourra voir d'abord, quels doigts il faut employer pour chaque note.

En cas que F à trois lignes (*fa troiſieme de la Flute*) à la Fig. 1. ne repondit pas promptement, on peut boucher à demi le trou cinquieme. Le Cis ordinaire à trois lignes (*ut dieſe ſecond de la Flute*) à la Figure 3, pris avec le doigt 2. 3. 4. & 7, eſt un peu trop haut; mais ſi l'on bouche à demi le premier trou, ou ſi l'on doigte ce ton avec le doigt 2. 3. 4. 6 & 7, alors il eſt net. Cependant cela n'a lieu que dans le mouvement lent. Le Cis extraordinaire à trois lignes (*ut dieſe ſecond de la Flute*) où tous les troux reſtent ouverts, etant trop bas, il faut tourner la Flute en dehors.

§. 5.

On verra par là, que les tons, étant indiqués par le b mol ſont d'un Comma plus hauts, que quand ils ſont marqués par un Dieſe. Il faut par conſéquent, que les Modes qui ſont entre D (*re*) & E (*mi*), & entre G (*ſol*) & A (*la*), quand ils ont la Tierce mineure, & le Mode entre C (*ut*) & D (*re*), quand il a la Tierce majeure; ces Modes étant écrits quelquefois par les b mols & quelquefois par les Dieſes, ſoïent doigtés d'une maniere differente; de ſorte que Des (*re b mol*), Es (*mi b mol*), & As (*la b mol*) ſont d'un Comma plus haut, que reſpectivement Cis (*ut Dieſe*), Dis (*re Dieſe*), & Gis (*ſol Dieſe*).

§. 6.

Il y a des tons qui peuvent être doigtés de pluſieurs façons, p. e. C & D à trois lignes (*ut & re de la troiſieme Octave de la Flute*) ſe peut doigter en trois differentes manieres, voy. Tab. I. Fig. 1; B à deux lignes (*ſi b mol de la ſeconde Octave de la Flute*) en deux manieres, voy. Fig. 2; Fis à une & celui à deux lignes (*Fa Dieſe de la premiere & de la ſeconde Octave*), & Cis à trois lignes (*ut Dieſe de la troiſieme Octave*), auſſi

auſſi en deux manieres; voy. Tab. I. Fig. 3. La premiere façon reſte toujours la plus commune & la plus uſitée; & on ne ſe ſert de la deuxieme & de la troiſieme façon qu'extraordinairement, pour pouvoir faire quelques paſſages plus aiſément & plus commodement; p. e. ſi dans les paſſages, voy. Tab. II. (a), on vouloit ſe ſervir du B (*ſi b mol*) ordinaire, cela feroit beaucoup de difficulté, à cauſe de l'As (*la b mol*) & du C (*ut*) qui s'y trouvent. Mais ſi l'on prend le B (*ſi b mol*) de la façon extraordinaire, on peut executer ce paſſage nettement, diſtinctement, & dans la plus grande viteſſe. Pour faire les notes ſautantes E (*mi*) C (*ut*), & D (*re*) C (*ut*), voy. (*b*), la deuxieme façon de C (*ut*) eſt plus facile que la premiere & la troiſieme; mais pour faire le C (*ut*), voy. (*c*), la troiſieme façon eſt plus facile que la premiere & la deuxieme. Il y a des Flutes qui donnent ce C (*ut*) encore d'une autre maniere, ſavoir, avec le doigt 3 & la clef. Cela eſt fort commode quand il faut jouer avec viteſſe pluſieurs notes qui montent ou deſcendent par dégré, & où ſe trouve B (*ſi b mol*), C (*ut*) & D (*re*) en haut. Ce paſſage (*d*) ne ſauroit être executé vîte moyennant le Cis (*ut Dieſe*) ordinaire; mais ſi l'on prend la deuxieme maniere, alors il eſt fort facile. Au paſſage (*e*) on employe la deuxieme, & au paſſage (*f*) la troiſieme façon. Aux paſſages (*g*) on peut prendre le B (*ſi b mol*) avec les doigts 1. & 3, aux trois premieres figures; & avec les doigts 1. 3. 4. & 6, à la quatrieme figure; mais il faut moderer un peu le vent pour faire le B (*ſi b mol*), puisque ſans cela il eſt trop haut. Qu'on faſſe la preuve du contraire, & l'on verra que moyennant l'application ordinaire ces ſortes de paſſages ne pourront être executés.

§. 7.

Ce peu d'exemples donnera occaſion à plus de recherches. Il n'y a qu'à toujours bien prendre garde à la ſuite des notes, & choiſir l'eſpece d'application qui met en oeuvre le moins de doigts; p. e. en cas que dans le paſſage (*a*) on voulût prendre le B (*ſi b mol*) de la façon ordinaire, on mettroit en nouvement du C (*ut*) à B (*ſi b mol*) ſix doigts; & de l'As (*la b mol*) à B (*ſi b mol*) quatre doigts. Mais ſi l'on prend le B (*ſi b mol*) de la deuxieme maniere, il n'y a au premier & au ſecond cas qu'un ſeul doigt qui ſoit mis en mouvement, & on gagne par conſéquent beaucoup par rapport à la viteſſe. Qu'on examine les autres paſſages (*b*) (*c*) (*d*) (*e*) (*f*) (*g*), on trou-

trouvera la même facilité. Le Fis (*fa Diese*) second ou extraordinaire est plus employé en des passages lents & chantants qu'en des passages vîtes. On le rencontre sur-tout, quand il y a une suite de notes, pareille à celle Tab. II. (*h*) ou (*i*); soit qu'elles montent ou qu'elles descendent: car Fis ordinaire (*fa Diese*) est trop bas sur la Flute, aussi bien contre Gis (*sol Diese*) que contre Eis (*mi Diese*). En cas que la Flute ne donne pas Fis (*fa Diese*) sans la Clef, il faut alors ouvrir la grande Clef, & moderer le vent. Après avoir fait entendre ce Fis (*fa Diese*) extraordinaire, il faut le continuer aussi longtems que la piece reste au Mode E (*mi*) Tierce majeure, Cis (*ut Diese*) Tierce mineure, Fis (*fa Diese*) Tierce mineure, Gis (*sol Diese*) Tierce mineure, H (*si*) Tierce majeure, & Fis (*fa Diese*) Tierce majeure. En de pareils passages il ne faut point prendre tantôt le Fis (*fa Diese*) ordinaire, tantôt l'extraordinaire. Mais si le Mode change, & que Gis (*sol Diese*) soit changé en G (*sol naturel*); alors il faut reprendre le Fis (*fa Diese*) ordinaire, & l'entonner la premiere fois un peu plus haut qu'à l'ordinaire, pour y accoutumer l'oreille de nouveau.

§. 8.

Ce qui m'a porté à ajouter à la Flute encore une Clef qui n'y a pas été auparavant, c'est la difference entre les Demitons majeurs & mineurs. Quand une note, restant sur le même espace ou sur la même ligne, est haussée par le Diese, voy. T. II. F. 2. (k), ou baissée par le b mol, voy. (l); la difference entr'elle & le ton principal est d'un Demiton mineur. Si au contraire une note est sur la place naturelle, & l'autre sur le dégré plus haut, & que celle-ci soit baissée par le b mol, voy. (m); ou si une note étant sur la ligne, est haussée par un Diese, & que l'autre étant sur l'espace un dégré plus haut, reste naturelle, voy. (n); alors la difference entre ces deux notes fait un Demiton majeur. Le Demiton majeur a cinq Comma; le Demiton mineur n'en a que quatre. Il faut par consequent qu' Es (*mi b mol*) soit d'un Comma plus haut que Dis (*re Diese*). S'il n'y avoit qu'une Clef sur la Flute, il faudroit entonner l'un & l'autre, Es (*mi b mol*) & Dis (*re Diese*), de la même façon, comme on fait sur le Clavecin, où on les touche par une même touche; c'est à dire les deux intervalles sont temperés; desorte que ni Es (*mi b mol*) à B (*si b mol*), comme la Quinte par en bas; ni Dis (*re Diese*) à H (*si*), comme la Tier-

ce

ce par en haut, n'accordent parfaitement bien. Pour marquer donc cette difference, & entonner nettement les tons selon leur proportion, il étoit necessaire d'ajouter encore une Clef. En consequence de cela les Demitons que fait aux tons principaux le b mol, seront doigtés autrement que ceux qui sont marqués par le Diese; p. e. B à une ligne (*si b mol premier de la Flute*) est autrement doigté qu'Ais (*la Diese*); C à deux lignes (*ut second de la Flute*) autrement que His (*si Diese*); Des à deux lignes (*re b mol*), où l'on tourne la Flute en dehors, autrement que Cis (*ut Diese*); Fes (*fa b mol*) autrement que E (*mi*); Ges à deux lignes (*sol b mol de la seconde Octave de la Flute*) autrement que Fis (*fa diese*); As à deux lignes (*la b mol*), avec la petite Clef, autrement que Gis (*sol Diese*), avec la grande Clef; Ces à trois lignes (*ut b mol de la troisieme Octave*) autrement que H à deux lignes (*si de la seconde Octave*), &c. Il est vrai que cette difference ne peut pas être exprimée sur le Clavecin, où l'on touche tous ces tons qu'on distingue ici, sur une même touche, ayant recours à la Temperature ou Participation. Cependant cette difference étant fondée dans la nature des tons, & pouvant être observée sans peine par les Chanteurs & les Joueurs d'instrumens d'archet, il est juste de l'exprimer aussi sur la Flute, ce qui ne se peut sans l'autre Clef. La connoissance en est nécessaire à qui veut rendre fin, précis & net ce qui appartient à l'oreille dans la Musique. Peut-être qu'avec le tems l'utilité en sera encore plus grande.

§. 9.

Qoiqu'il y ait plus de vingt ans, que j'ai fait connoître l'usage de cette seconde Clef; elle n'est pas encore devenu générale jusqu'à présent. Peut-être n'en a-t-on pas reconnu l'utilite; peut-être s'est-on imaginé qu'elle fasse une grande difficulté en jouant. Mais puisqu'on n'employe la Clef courbée que pour faire les quatre notes qui se trouvent Tab. II. (q), quand il y a le Diese devant elles; & que de l'autre coté la petite Clef sert generalement pour tous les autres tons naturels, haussés & baissés, auxquels on n'employe dailleurs qu'une Clef; on pourra voir que cette difficulté imaginée n'est point grande.

§. 20.

Il faut mettre la Clef courbée par dessus en ligne droite avec les troux, & la petite Clef tout près contre le petit doigt; c'est ce qu'on peut

peut voir à la Flute qui se trouve marquée à la premiere table. Mais si l'on joue à gauche, il faut tourner la courbure de la grande Clef de l'autre coté, & y mettre aussi la petite Clef; & ce sera de façon qu'on puisse atteindre commodement avec le petit doigt toutes les deux Clefs de l'un ou de l'autre coté. C'est pourquoi il faut que la croche de la Clef courbée ne soit pas trop longue; mais seulement telle, qu'à la verité la Clef courbée soit de la largeur d'un petit doigt plus longue que la petite, mais qu'elle ne l'avance pourtant point; à fin qu'on puisse mettre en mouvement la petite Clef, sans toucher la courbée. Mais si l'on fait la Clef courbée avec deux croches, comme la grande Clef de C (*ut*) du Hautbois, & qu'on mette aussi une petite Clef de l'autre coté; chacun pourra se servir d'une telle Flute, soit qu'il joue à gauche ou à droite.

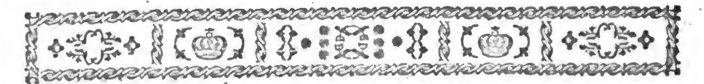
§. 11.

Pour accorder d'une façon nette & juste les troux des deux Clefs, il faut essayer, pour la petite, la Tierce G (*sol*) & la Quinte B (*si b mol*), voy. Tab. II. (*o*), & pour la courbée H (*si*), & Fis (*fa Diese*); auxquels le dernier fait la Tierce, voy. (*p*).

§. 12.

Puisque l'Application de la Flute traversiere a beaucoup de ressemblance avec celle du Hautbois; il y a plusieurs personnes qui croyent que quiconque joue du Hautbois, puisse apprendre à jouer de la Flute de soi même; & de là viennent tant d'Applications fausses & d'embouchures maladroites. Ces deux instrumens étant, comme chacun se le peut imaginer, bien differens l'un de l'autre par rapport à leur qualités: il faut éviter l'erreur dont on vient de parler.

CHA-



CHAPITRE IV.

De l'Embouchure.

§. 1.

La ſtructure de la Flute reſſemble à l'apre artere; & la formation du ſon de la Flute a beaucoup de rapport à la formation du ſon dans l'apre artere de l'homme. La voix humaine ſe forme en pouſſant l'air hors du poumon, & par le mouvement du larinx. Ce ſont les differentes attitudes des parties de la bouche, du palais, de l'épiglotte, des joues, des dents, des levres, comme auſſi du nez, qui font que le ſon eſt produit d'une maniére differente, bien ou mal. Quand l'ouverture de l'apre artere eſt dilatée par les muſcles qui y appartiennent; que les cinq cartilages dont le larinx eſt composé ſont deprimés, ce qui racourcit en même tems le larinx; & que l'air eſt pouſſé un peu lentement hors du poumon: alors il ſe fait un ton bas, qui eſt d'autant plus bas, plus l'ouverture de l'apre artere eſt dilatée. Si au contraire on ſerre l'ouverture de l'apre artere par le moyen d'autres muſcles y deſtinés; que par conſéquent les cinq cartilages ſusmentionnés du larinx s'élevent, ce qui allonge l'apre artere & la rend plus étroite; qu'enfin en même tems l'air eſt pouſſé hors du poumon avec plus de viteſſe: alors il s'en fait un ton haut; & plus l'ouverture eſt étroite, plus le ton eſt haut. Si l'on preſſe la langue contre le palais; ou qu'on ſerre les dents, de ſorte que la bouche n'eſt pas aſſez ouverte: le ton en eſt empeché, & c'eſt de là que viennent les principaux défauts du chant, ſavoir quand on chante du goſier & du nez.

§. 2.

Le ton ſe forme ſur la Flute par le mouvement des levres, à proportion qu'on les ſerre ou qu'on les élargit en pouſſant le vent dans l'embouchure de la Flute. Cependant la bouche & ſes parties

peu-

peuvent aussi changer le ton de plusieurs maniéres. Il faut donc prendre garde à toutes les fautes qu'on peut commettre à cet égard, & qui seront indiquées dans la suite, afin de ne pas imiter les défauts de quelques voix humaines.

§. 3.

En général le son de la Flute le plus agréable est celui, qui ressemble plus à une Haute Contre (*Contr' alto*), qu'à un Haut Dessus (*Soprano*), & qui imite les tons de la voix humaine, qui viennent de la poitrine, lesquels on peut nommer tons de poitrine. Il faut faire tout son possible, pour acquerir le ton de ces joueurs de Flute, qui savent tirer de cet instrument un son clair, perçant, épais, rond, mâle & pourtant agréable.

§. 4.

L'instrument en soi-même y fait beaucoup, & doit avoir le son qui ressemble à la voix humaine. Si cela n'est pas, il n'y a personne qui puisse rendre le son meilleur par l'adresse des levres; de même qu'un Chanteur, quelque habile qu'il soit, ne sauroit rendre sa voix belle, lorsquelle est naturellement mauvaise. Quelques Flutes donnent un son fort & épais; quelques autres un son foible & mince. La force & la clarté du son dépend de la qualité du bois, qui doit être compact, dur & pésant. Le son épais & mâle depend de la largeur interieure de la Flute, & de l'épaisseur proportionnée du bois. Le son mince & foible vient du contraire; c'est à dire quand le bois est poreux & leger, l'interieur de la Flute étroit, & son bois trop mince. La netteté des Octaves ne vient que de la structure interieure de la Flute, laquelle pourtant contribue aussi beaucoup à la beauté & à l'agrément du son. Si la largeur du dedans de la Flute est trop diminuée, les tons hauts sont trop hauts à proportion des tons bas. Et si cette largeur n'est pas assez diminuée, les tons hauts sont trop bas en égard aux tons bas. Le trou de l'embouchure doit aussi être bien taillé. Pour entonner chaque ton net, en passant de l'un à l'autre, il faut avoir l'embouchure ferme & sure, l'oreille faite à la Musique, & une connoissance des proportions que les tons ont entr'eux. Celui qui joint à ces qualités celle de bien jouer de la Flute, est en état de rendre une Flute bonne & bien accordée. Mais comme cela manque à la pluspart des faiseurs de Flute; on a non seulement de la peine à en trouver de bonnes; mais aussi à acquerir en jouant une bonne

ne

ne oreille. C'eſt un grand avantage à un joueur de Flute, quand il ſait en faire lui-même, ou qu'il peut au moins les accorder. Une Flute neuve retrécit, lorsqu'on en joue ſouvent, & cela change la pluspart du tems la ſtructure intérieure. Il faut donc qu'elle ſoit retouchée par les mêmes perces, pour conſerver la netteté des Octaves. C'eſt une erreur, quand on a crû autrefois, que c'étoit ſeulement aux mauvais, & non pas auſſi aux bons joueurs d'inſtrumens, à qui il arrivoit de gater l'intonation des Flutes & de les rendre fauſſes. Le bois ſe change également dans les mains des uns & des autres, & c'eſt la même choſe, ſi l'on joue fort ou non, & ſi l'on forme les tons juſte ou faux. En général, une Flute en ſoi bonne & bien accordée, & ſur laquelle on a déja beaucoup joué, eſt toujours préférable à une neuve. C'eſt donc un bonheur, d'avoir un inſtrument qui ait toutes les bonnes qualités dont on vient de parler; l'ouvrage eſt déja à demi fait.

§. 5.

Cependant il arrive ſouvent, que la faute eſt plus du côté du joueur que de l'inſtrument. Qu'on faſſe jouer d'un même inſtrument pluſieurs perſonnes, l'une après l'autre; on trouvera, que chacune a un ſon particulier, qui ſe diſtingue du ſon des autres; & cela ne vient pas alors de l'inſtrument, mais de celui qui en joue. Il y a des gens qui ont le talent de pouvoir contrefaire la voix & le parler des autres. Mais comme ce n'eſt pas la voix même, mais ſeulement une imitation, il s'enſuit de là, que naturellement il y a dans chaque homme une voix particuliére, auſſi bien qu'un ſon particulier ſur les inſtrumens, lequel ne peut être entiérement changé. Je ne diſpute pas, qu'à force de travail & d'attention on ne puiſſe changer ſon ton, & acquerir la reſſemblance d'un autre joueur de Flute, ſur-tout ſi l'on s'y applique tout au commencement; mais je ſai par ma propre expérience, que quoique deux perſonnes jouent pendant pluſieurs années enſemble, le ton de l'un reſte toujours un peu different au ton de l'autre. Cela a lieu non ſeulement dans la Flute, & dans tous les inſtrumens dont le ton eſt produit, ou par l'embouchure, ou par le coup d'archet; mais le Clavecin même & le Luth n'en ſont pas exceptés.

§. 6.

Chacun éprouvera qu'on n'a pas l'embouchure ſur la Flute toujours égale, ni également bonne; & que le ton eſt quelquefois plus clair, & quelque fois moins agréable. Il arrive même que le ton change pendant qu'on joue, quand le bord aigu de l'embouchure s'imprime trop dans les levres; quelquefois il ne ſe change point. Cela vient de l'état des levres. Le froid, la trop grande chaleur, de certains liqueurs qui rendent les levres ſeches, enfin tout ce qui les fait gerſer, change l'embouchure & la rend moins bonne; de ſorte, que ſi les levres ſont ou trop dures, ou trop molles, ou enflées, il n'y a d'autre reméde que d'attendre qu'elles ſoient dans un meilleur état, & d'éviter tout ce qui peut nuire à cet égard.

§. 7.

On peut voir par là, qu'il n'eſt guère facile de donner des régles ſures & certaines ſur l'embouchure. Une perſonne l'acquiert fort aiſément par la diſpoſition que la nature lui a donnée; une autre avec beaucoup de peine; & une autre preſque jamais. La diſpoſition naturelle & la conſtitution des levres & des dents y ſont beaucoup. Si les levres ſont groſſes, & les dents courtes & inégales, on trouve beaucoup de difficulté. Néanmoins je tacherai de dire là deſſus ce que je croirai de plus utile.

§. 8.

En mettant la Flute à la bouche, il faut d'abord retirer les joues, afin que les levres deviennent unies. Après cela il faut mettre la levre ſuperieure ſur l'embouchure, ſavoir à ſon bord, preſſer la levre de deſſous contre celle de deſſus, & retirer celle de deſſous du haut de l'embouchure en bas, juſqu'à ce qu'on s'appercoive que le bord d'en bas de l'embouchure ſoit preſque au milieu du rouge de la levre de deſſous, & que le trou, (après qu'auparavant la Flute ſera un peu détournée de la levre de deſſus) ſoit à demi couvert par celle de deſſous. Il faut qu'en jouant la moitié du vent entre dans l'embouchure, & l'autre moitié paſſe par deſſus elle, afin que ſon bord aigu le découpe; car c'eſt par là que le ſon eſt effectué. Si le trou reſte trop ouvert, le ſon eſt à la vérité fort; mais il n'eſt ni agréable ni ſonore. Si au contraire on le couvre trop de la levre de deſſous, & qu'on ne tienne pas la tête en haut, le ton en devient trop foible, & n'a pas aſſez de clarté. En preſſant les levres & les dents trop

trop ensemble, cela rend le son sifflant; & en dilatant trop la bouche & le gosier, il en devient obscur.

§. 9.

Le menton & les levres doivent toujours avancer ou se retirer, selon que la proportion des notes montantes ou descendantes le demande. Il faut du D à deux lignes (*re second*) jusqu'à celui à une ligne (*re premier*) retirer petit à petit les levres vers les dents, & faire l'ouverture des levres un peu plus longue & moins etroite; pourque les tons bas soient epais & perçans. Du D à deux lignes (*re second de la Flute*) jusqu'à celui à trois lignes (*re troisieme*) le menton & les deux levres doivent être eloignés des dents en les avançant petit à petit: de sorte pourtant, que la levre de dessous avance un peu plus que celle de dessus, & que l'ouverture des levres en devienne un peu moins large & plus etroite. Cependant il ne faut pas presser trop les levres l'une contre l'autre, pour qu'on ne vous entende pas sifler.

§. 10.

Celui qui a des levres fort grosses, fait bien, s'il cherche l'embouchure un peu plus du coté gauche, & non pas justement au milieu des levres. Car le vent en est rendu plus aigu, quand il est mis dans le coin à gauche de l'embouchure; ce qui se demontre mieux par l'experience qu'on ne le sauroit decrire.

§. 11.

Je m'en vais donner une regle, de combien il faut à chaque Octave retirer ou mettre en avant le menton & les levres. Qu'on considere l'embouchure marquée Tab. II. Fig. 2. qui represente en même tems la grandeur qu'elle doit avoir sur la Flute. On y verra quatre lignes de travers. La seconde ligne d'en bas montre le milieu, & jusqu'où l'embouchure doit être couverte des levres, pour faire le D à deux lignes (*re second de la Flute*). La ligne la plus basse montre, jusqu'où il faut retirer sur l'embouchure les deux levres, voulant donner le D à une ligne (*re premier*). La troisieme ligne montre, jusqu'où il faut mettre en avant les levres pour faire le D à trois lignes (*re troisieme de le Flute*). Et la quatrieme ligne, qui n'est éloignée des autres que de la moitié, aprend, de combien il faut, pour faire le G à trois lignes (*sol troisieme*) mettre les levres encore plus en avant qu'il n'est necessaire pour donner le D à trois lignes (*re troisieme*). L'ouverture de l'embouchure n'est alors plus grande, que n'est ici l'espace entre la quatrieme

trieme ligne & le cercle. Puiſque le mouvement des levres par une Octave ne demande pas un eſpace plus grand qu'importe l'eſpace entre les lignes qu'on trouve ici: il n'eſt auſſi pas poſſible, de marquer les ſix tons qu'on y rencontre, par des lignes à part. Il faut tacher d'acquerir tant de jugement & d'oreille, pour ne les pas manquer.

§. 12.

Voulant donc acquerir l'embouchure, & ayant mis, comme on vient de dire, la Flute de telle maniere contre les levres, que le trou eſt couvert juſqu'à la ſeconde ligne, c'eſt à dire, à demi: il faut qu'on joue, ou plutôt qu'on pouſſe le vent de cette maniere-là, ſans placer les doigts ſur les troux, auſſi long tems dans cette embouchure, que la levre de deſſous en devienne, pour ainſi dire, laſſe, & que le bord bas du trou y ait fait une impreſſion. Cette impreſſion ne doit pas être changée ni vers les cotés, ni en ligne directe: afin qu'on acquiere le ſentiment, de pouvoir toujours retrouver le même endroit, & qu'on puiſſe donner le ton vite & ſans peine. De cette façon-là ſe fera premierement entendre le D à deux lignes (*re ſecond*). Apres cela il faut jouer, dans la premiere Octave, tous les tons l'un après l'autre de haut en bas jusqu'au D à une ligne (*re premier*), en retirant les levres avec le menton à chaque ton, ſelon la proportion ci-haut indiquée, jusqu'à la ligne la plus baſſe. En ſuite on tournera, & l'on jouera les mêmes tons auſſi l'un après l'autre d'en bas en haut, jusqu'au D à deux lignes (*re ſecond*), & on fera avancer les levres avec le menton de la même façon, qu'on les avoit retirés auparavant. On s'arretera à cet exercice jusqu'a-ce qu'on pourra faire avec ſureté tous les tons l'un après l'autre.

§. 13.

De là on jouera les tons ſuivans en haut, jusqu'au D à trois lignes (*re troiſieme*), & on fera avancer le menton & les levres en les eloignant des dents, jusqu'à la troiſieme ligne, dans la même proportion qu'on l'a fait à l'Octave baſſe, jusqu'à la ſeconde ligne. En continuant d'avancer le menton & les levres de la troiſieme jusqu'à la quatrieme ligne, on n'aura point de peine de donner les tons à trois lignes, jusqu'à G (*les tons de la troiſieme Octave de la Flute jusqu'à ſol*); mais il ne faut pas entreprendre ce dernier, avant qu'on ne ſoit capable de donner les tons des deux premieres octaves avec facilité.

§. 14.

§. 14.

Il n'eſt point neceſſaire de rendre le vent plus fort ou de le redoubler, pour faire les tons mentionnés au § precedent; comme Mr. Vaucanſon le pretend mal à propos dans ſon Joueur de Flute mechanique, diſant qu'on ne ſauroit faire ſur la Flute Traverſiere les Octaves que de cette façon-là. Il faut les effectuer plutot, moyennant qu'on preſſe l'air dans l'embouchure de la Flute, ce qui ſe fait en avançant le menton & les levres, de ſorte que ce n'eſt qu'une opinion fauſſe & nuiſible que celle du dit Auteur, & l'on en conçoit evidemment la fauſſeté par ce qu'en jouant des tons hauts, la haleine dure plus long tems qu'elle ne fait, quand on joue des tons bas; ce qui fait voir que les derniers ne peuvent point demander plus de vent. Je tombe d'accord que ce que Mr. Vaucanſon enſeigne, peut être neceſſaire à une Flute qui ſe joue moyennant une machine, puisque les mouvemens des levres y ſont fixés; mais je ſai auſſi par l'experience, que de tels joueurs de Flute mechaniques n'obſervent pas la regle, qui veut qu'on joue fort les tons bas, & doucement les tons hauts. Si les Octaves dûſſent être effectuées en fortifiant & redoublant le vent, il s'enſuivroit, qu'il faut jouer les tons hauts plus fort que les tons bas, ce qui eſt contre la nature de la Flute, & rend les tons hauts extremement rudes & deſagreables. Il ne faut donc pas ſe laiſſer impoſer par le raiſonnement de Mr. Vaucanſon.

§. 15.

Il eſt vrai, qu'il y a beaucoup de joueurs de Flute, qui pechent contre ces regles. Cela vient de la mauvaiſe embouchure qu'ils ont: car ils ne couvrent pas le trou de la Flute jusqu'à la moitie avec les levres; & en le laiſſant trop ouvert, ils ſe privent de l'avantage, de pouvoir retirer les levres en faiſant les tons bas, & de les avancer aſſez en faiſant les tons hauts. Puisque alors l'embouchure eſt trop ouverte, il faut bien qu'ils forcent les tons hauts par plus de vent. Ils ignorent auſſi le mouvement neceſſaire du menton & des levres, & ils les laiſſent toujours immobils, malgré que la bonne intonation de la Flute ne depende la plupart que de ce mouvement. Moyennant le plus ou le moins de l'ouverture de l'embouchure, on peut entonner la Flute le quart, la moitié d'un ton, & même un ton tout entier plus haut ou plus bas; & l'interieur des Flutes doit être conſtruit de façon que les Octaves ſoient un peu trop hautes, afin que quand on veut les entonner

tonner aussi net que l'oreille le demande, on soit obligé de jouer les tons bas plus fort & les tons hauts plus foiblement, pour porter les Octaves naturellement trop hautes à leur netteté parfaite; ce qui ne peut se faire que par le mouvement du menton & des levres. Si la levre de dessous couvre l'embouchure autant qu'il est necessaire pour faire les tons hauts, on ne pourra jouer les tons bas ni fortement ni nettement. Et si au contre l'on retire les levres autant que les tons bas le demandent, & qu'on joue les tons hauts sans mouvoir le menton & les levres: on tombe dans le defaut ci-dessus indiqué, savoir que les tons sont siflants, sans clarté, & generalement plus fort & moins agreables qu'ils ne doivent l'etre sur cet instrument.

§. 16.

Puisque la plus part de joueurs de Flute n'observent point ces regles, plusieurs personnes s'imaginent, que cela vient de l'instrument, ce qui n'est pourtant pas. Il est bien vrai, que la Flute a des certaines imperfections par rapport à quelques modes chromatiques. Cependant, pourvûque le joueur ait l'embouchure bonne, l'oreille faite pour la Musique, l'application juste, & une connoissance suffisante des proportions des tons: on pourra facilement remedier à cet inconvenient.

§. 17.

On a dit, que les Octaves ne doivent pas être éffectuées sur la Flute par la force ou le redoublement du vent, mais en avançant le menton & les levres; & l'on voit que la Flute a encore dans cette occasion quelque ressemblance avec la voix humaine. Il y a deux sortes de voix, celle de poitrine & celle du faußet. Moyennant la derniere espece, où le larinx est encore plus serré qu'à l'ordinaire, on peut faire sans violence, encore quelques hauts tons de plus, qu'il n'est pas possible de faire par la voix de poitrine. Les Italiens & quelques autres nations joignent ce faußet à la voix de poitrine, & s'en servent dans leur chant avec grand avantage; mais chez les Francois, cela n'est guere en usage; c'est pourquoi ils sont obligés de forcer trop la voix pour les hauts tons. Cela est fort desagreable, & fait le même effet que quand on ne couvre pas assez l'embouchure de la Flute, & qu'on veut forcer les hauts tons par une plus grande quantité de vent. La voix de poitrine est la naturelle, dont on se sert aussi en parlant (*); mais le faußet est artificiel, & on ne s'en sert qu'en chan-

chantant. Il commence par où la voix de poitrine finit. Il est vrai, qu'en chantant de la voix de poitrine, le larinx devient deja à chaque degré en montant, plus etroit & plus long; mais il est pourtant, en chantant du fausset, considerablement plus comprimé, & tenu de cette façon-là en haut. L'air est poussé hors du poumon, un peu plus vite, non pas plus fort; au contraire le ton en devient tant soit peu plus foible qu'à la voix naturelle.

(*) C'est pourquoi des Compositeurs d'experience ont fixé la regle, que sans necessité ou d'autres circonstances particulieres, on ne donne pas aux chanteurs dans les airs, & encore moins dans le Recit, des mots à prononcer sur des tons hors de la voix de poitrine; sur tout quand les voyelles u ou i s'y trouvent. Car la prononciation de ces deux voyelles demande une attitude de la bouche, laquelle ne se rencontre pas sans incommodité avec l'attitude du larinx, quand la pluspart des Chanteurs y employent le fausset.

§. 18.

Il faut observer, que de la même façon que l'ouverture de l'apre artere devient plus étroite aux tons de fausset, de même l'embouchure devient plus étroite sur la Flute par l'avancement des levres & du menton; de sorte, que c'est la cause, pourquoi après avoir donné un ton bas, l'Octave se fait entendre, sans qu'il soit necessaire d'un coup de langue. On pourroit comparer l'Octave basse de la Flute à la voix de poitrine, & l'Octave haute au fausset. Et en général la Flute ressemble aussi à la voix humaine en ce, que comme en chantant des tons montans ou descendans, l'ouverture de l'apre artere se comprime ou élargit à proportion des intervalles, de même aussi en jouant des tons montans, le trou de l'embouchure devient plus étroit, moyennant qu'on avance & comprime les levres & le menton, & en jouant des tons descendans, il s'élargit moyennant qu'on retire & dilate les levres. Car sans ces mouvemens les tons hauts deviennent trop forts, les bas trop foibles, & les Octaves ne s'accordent pas.

§. 19.

Si l'on veut s'exercer & apprendre à entonner net les Octaves sur la Flute; il n'y a qu'à mettre la Flute à la bouche, tellement que le trou soit couvert par la levre jusqu'à la seconde ligne, retirer ensuite les levres & le menton jusqu'à la ligne la plus basse, & entonner le D à une ligne (*re premier*). On donnera le vent avec la même force, & en levant le doigt 1, pour faire le D à deux lignes (*re second*), on

avancera en même tems les levres & le menton jusqu'à la seconde ligne: alors on trouvera que le D à deux lignes (*re second*) repond de lui-même. Il faut repeter cela assez souvent, pour qu'on apprenne à sentir, de combien il faut avancer les levres & le menton. Cela se pratique le plus aisément à l'Octave de D (*re*): puisque le debouchement du premier trou le rend facile. Cependant il faut l'essayer aussi à un ton plus haut, savoir de l'E à une ligne (*mi premier*) jusqu'à l'E à deux lignes (*mi second*). Ici il faut mettre les levres & le menton un peu au deça de la ligne la plus basse, & les passer un peu au dela de la seconde ligne pour faire l'Octave. On peut proceder selon la proportion enseignée au §. 11 à tous les tons, qui ont encore leur Octave en haut. On peut prendre pour modele l'exemple Tab. II. Fig. 3. & l'employer par la transposition dans tous les modes.

§. 20.

Le ton le plus haut, lequel on peut toujours donner aisément, c'est l'E à trois lignes (*mi troisiéme*). Pour faire ceux qui sont encore plus hauts, il faut avoir l'embouchure très bonne. Celui qui a des levres minces & peu larges, donnera les hauts tons plus aisément; mais les levres grosses sont avantageuses pour les tons bas. Cependant pourvû qu'on trouve surement la juste distance, dans laquelle il faut avancer les levres sur l'embouchure, & laquelle est montrée par les régles avec des lignes: on n'aura plus de difficulté à entonner tous les tons hauts & bas.

§. 21.

Il est donc évident, que pour faire des tons qui ne montent ou descendent que par dégré, les levres ne doivent se mouvoir que peu à peu; & que pour faire des notes sautantes, les mêmes levres se meuvent plus ou moins, à proportion que les sauts le demandent; afin qu'elles rencontrent toujours immanquablement sur le trou la place destinée pour chaque ton. Il faut remarquer sur tout, que les tons de la premiére Octave doivent toujours être entonnés plus fort, que ceux de l'Octave suivante. Cela doit être observé principalement dans des passages sautans.

§. 22.

Il n'est donc point necessaire de redoubler le vent pour faire les Octaves. Mais si l'on veut entonner un ton plus fort ou plus foible

ble, soit dans la hauteur ou dans la profondeur: il faut remarquer, que le ton devient plus haut, quand on donne plus de force au vent, & qu'on retire les levres de l'endroit qu'elles occupent à chaque ton sur l'embouchure; & que le ton est rendu plus bas, quand on modere le vent & avance les levres. Par conséquent, si l'on veut entonner foiblement une longue note, & que dans la suite la force du ton doive être augmentée, il faut d'abord retirer les levres, ou tourner la Flute en dehors, afin que le ton reste d'accord avec les autres instrumens, & en donnant après plus de force au ton, il faut avancer les levres ou tourner la Flute en dedans; sans quoi le ton seroit dabord trop bas, & à la fin trop haut. Si l'on veut aussi de nouveau que ce même ton finisse foible; il faut retirer de nouveau les levres en leur juste proportion ou tourner la Flute en dehors.

§. 23.

La Flute a le défaut naturel que quelques tons marqués par le diese, ne sont pas bien nets, & qu'entr'eux quelques uns sont un peu trop bas, quelques uns un peu trop hauts. Car en accordant la Flute, il faut sur tout prendre garde aux tons naturels, qu'ils soient bien accordés selon leur proportion. Pour ce qui est des défectueux, il faut tacher autant qu'il sera possible de les entonner net par le moïen de l'embouchure & de l'oreille. On en a déja fait quelque mention au Chapitre précédent; mais pour savoir sur lesquels il faut avoir le plus d'attention, je les nommerai ici.

L'E à une & celui à deux lignes haussés par le diese (*mi diese premier & second de la Flute*), le Fis extraordinaire à une & celui à deux lignes (*fa diese premier & second de la Flute*), comme aussi Gis & As à deux lignes (*sol diese & la diese seconds*) sont trop hauts. Il faut donc moderer le vent & tourner la Flute en dedans.

Le Fis ordinaire à une & celui à deux lignes (*fa diese premier & second*) est trop bas. Il faut donc qu'on le hausse en tournant la Flute en dehors, & en donnant plus de vent.

Le D & le C à deux lignes (*re second & ut premier de la Flute*) marqués par le b mol, sont trop bas, & pour les bien entonner, il faut tourner la Flute considérablement en dehors.

Si l'on joue dans une même piéce tantôt fort tantôt doucement; il faut au premier cas tourner la Flute autant en dehors, & au second

cas autant en dedans, que les tons sont baissés ou haussés par l'intonnation douce ou forte.

§. 24.

En prennant bien garde à toutes ces remarques, on ne jouera jamais ni trop haut ni trop bas, & la Flute sera toujours nette; ce qui ne peut se faire sans cela. Et pourvû que l'oreille fasse bien attention aux Tierces majeures, qui doivent être un peu hautes, on pourra se mettre au fait de tous ces avantages.

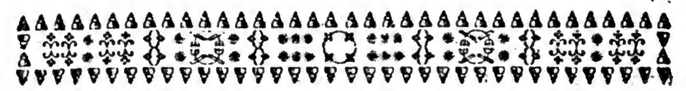
§. 25.

Le mouvement de la poitrine contribue aussi beaucoup à la bonne intonation sur la Flute; mais il faut que ce mouvement se fasse avec tranquilité & non pas avec violence, en tremblant. Car en faisant ceci, le ton en devient trop bruyant. Une ouverture proportionnée des dents & de la bouche, & un tel élargissement du gosier, effectuent un ton epais, rond & mâl; & on fait en avançant & en retirant les levres, le ton en même tems juste & agréable. On se gardera de mettre dans la seconde Octave la levre de dessus plus avant que celle de dessous.

§. 26.

Enfin il y a encore à remarquer, que pour moderer le ton de la Flute & jouer plus doucement, comme cela doit se faire dans l'Adagio, il faut couvrir l'embouchure un peu plus de la levre qu'on n'a enseigné ci-dessus. Mais comme la Flute devient par là un peu plus basse, il est necessaire, qu'il y ait une vis au bouchon qui est dans la tête, moyennant laquelle on puisse presser le bouchon hors de sa situation ordinaire, la largeur d'un bon dos de couteau plus bas dans la Flute, voy. Chap. I. §. 10. 11. 12. Par là la Flute devient d'autant plus courte, & par conséquent plus haute, & l'on peut de cette maniere rester toujours d'accord avec les autres instrumens. Ce déplacement du bouchon est aussi necessaire, quand on a une Flute avec plusieurs corps de rechange; & il faut que le bouchon change de place à chaque corps, soit que celui-ci soit long ou court. Aux corps de rechange longs il doit être pressé plus bas ou en dedans, & aux courts il sera tiré plus haut en dehors. Mais pour savoir s'il est à sa place, il faut essayer l'Octave du D à deux lignes jusqu'à celui à trois lignes (*du re second au re troisiéme*). Si le dernier est trop haut contre le premier, il faut retirer le bouchon jusqu'à ce que l'Octave soit bien d'accord; mais s'il est trop bas, il faut le pousser plus bas en dedans, autant qu'il est necessaire.

CHA-



CHAPITRE V.

Des Notes, de leur Valeur, de la Mesure, des Pauses, & des autres Signes usités dans la Musique.

§. 1.

J'ai déja fait voir dans le troisiéme Chapitre §. 2. de quelle maniére on écrit les notes sur cinq lignes tirées horizontalement l'une au dessus de l'autre. De même j'ai montré, de quelle clef on se sert pour l'usage de la Flute. Je remarquerai simplement encore ici, qu'il y a neuf sortes de clefs dans la Musique. On partage ces clefs en trois classes, savoir la clef de G (*clef de sol*), la clef de C (*clef d'ut*), & la clef de F (*clef de fa*). La premiere classe fait, que la ligne, sur laquelle se trouve la clef, marque toujours le ton G à une ligne (*sol premier*). La clef de C (*clef d'ut*) fait, que la ligne sur laquelle elle se trouve, indique toujours le ton C à une ligne (*ut qui est au dessous du premier re de la Flute*); & la clef de F (*clef de fa*) fait toujours, que sa ligne est appellée F sans ligne (*fa qui est six tons au dessous du premier ton de la Flute*). Pour l'usage de la Flute il ne faut connoitre que la classe des clefs de G (*sol*). Elle est de deux sortes, la Françoise & l'Italienne, dont nous avons parlé plus haut. La derniere se nomme aussi la clef ordinaire du Violon. La premiére, c'est à dire la Françoise, se met sur la premiére ligne d'en bas; & on ne s'en sert pour la Flute qu'en France.

§. 2.

Ceux qui voudront connoitre plus particulierement les quatres sortes de clefs de C (*d'ut*), & les trois espéces de clefs de F (*de fa*), lesquelles sont employées en parties pour les notes des voix & en parties pour les autres instrumens, & qui ne sont pas tout à fait inutiles à un Joueur de Flute, à cause de la transposition, pourront facilement l'apprendre par les leçons d'un maitre ou par les livres, qui traitent des principes de la Musique.

§. 3.

J'ai auſſi montré dans le Chapitre III. §. 3. la figure & l'uſage des ſignes de changement, au moyen desquels on peut diſtinguer dabord les divers Modes, parce qu'ils ſont mis au commencement du ſyſtême des cinq lignes.

§. 4.

Nous avons, comme on ſait, deux ſortes de Modes, qu'on nomme en Allemand vulgairement *Dur* & *Moll;* mais en François comme en Latin on les appelle avec plus de préciſion, les Modes majeurs & mineurs. Les Modes majeurs ont la Tierce majeure, & les Modes mineurs la Tierce mineure dans leur accord.

§. 5.

Chaque Mode majeur eſt dans l'echelle de la Muſique égal au Mode mineur, qui ſe trouve une Tierce mineure au deſſous de lui, par rapport aux tons qui ſe trouvent dans ſa Gamme; & par conſequent auſſi par rapport aux ſignes de changement. Par exemple C (*ut*) Tierce majeure eſt égal à A (*la*) Tierce mineure, F (*fa*) Tierce majeure à D (*re*) Tierce mineure, & ainſi du reſte. On trouvera dans la Tab II. Fig. 4. les ſignes de changement, dont on ſe ſert dans ces Modes-là; les tons fondamentaux de ces Modes égaux entr'eux s'y trouvent toujours les uns au deſſus des autres. La note de deſſus eſt la note fondamentale du Mode majeur, & celle de deſſous eſt la note fondamentale du Mode mineur.

§. 6.

Chaque Mode de Tierce majeure a dans ſa Gamme, à compter d'en bas de la note fondamentale par en haut, la Seconde majeure, la Tierce majeure, la Quarte ordinaire, la Quinte pure, la Sixte majeure, & la Septiéme majeure. Chaque Mode de Tierce mineure a dans ſa Gamme, à compter de même d'en bas de la note fondamentale, la Seconde majeure, la Tierce mineure, la Quarte ordinaire, la Quinte juſte, la Sixte mineure, & la Septieme mineure. Dans les Modes C (*ut*) Tierce majeure & A (*la*) Tierce mineure, tous ces tons ſont dans l'echelle diatonique; mais dans les autres Modes ils n'y ſont pas. C'eſt pourquoi il faut à chaque Mode mettre au commencement des cinq lignes autant de diéſes & des b mols, qu'il eſt néceſſaire pour former leurs Gammes. En allant depuis C (*ut*) Tierce majeure & A (*la*) Tierce mineure jusqu'à Ges (*ſol b mol*)

Tierce

Tierce majeure & Es (*mi b mol*) Tierce mineure, on ajoute toujours un b mol en signant chaque Mode de ceux, qui sont une Quarte plus hauts que ceux qu'on vient de nommer, & qui ont également avec les Modes d'une Quarte plus bas la Tierce majeure ou mineure: & depuis G (*sol*) Tierce majeure & E (*mi*) Tierce mineure jusqu'à Fis (*fa diese*) Tierce majeure & Dis (*re diese*), chaque Mode une Quinte plus haut, reçoit une diese de plus que les précédens. Qu'on en voye la déscription Tab. II. Fig. 4.

§. 7.

Autrefois, lorsque les Gammes des Modes n'étoient composées que de tons diatoniques, & que par conséquent il falloit, que dans certains Modes la Sixte fut majeure, dans d'autres au contraire la Seconde mineure, comme p. e. au Mode Dorien & Phrygien, D (*re*) & E (*mi*) Tierce mineure; & comme on transposoit ces Modes d'un ou de plusieurs tons, gardant pourtant leurs Gammes; il falloit nécessairement, qu'on mit tantot un diése & tantot un b mol moins qu'on ne le fait aujourd'hui; & qu'à l'exception des Modes Jonien & Eolien, C (*ut*) Tierce majeure, & A (*la*) Tierce mineure, soit qu'ils fussent transposés, ou qu'ils restassent dans leur état ordinaire, il n'y a aucun qui s'accordat avec nos Gammes d'aprésent. Si l'on prétendoit imiter, comme l'ont encore fait il n'y a pas fort longtems quelques Compositeurs, cette vieille façon de mettre les signes de changement dans les modulations faites suivant le nouveau gout, on se causeroit en écrivant bien des peines inutiles; puisqu'il faudroit mettre dans la suite les b mols & les diéses devant chaque note, qui devroit être changée.

§. 8.

Si l'on veut se bien imprimer la Valeur des notes représentées dans la Tab. II. Fig. 6, l'on n'a qu'à s'imaginer la note ronde, qui vaut une Mesure entiere dans la mesure à quatre tems, comme un Tout, v. Fig. 6. (a); la note blanche avec un trait, & dont il en faut deux pour une Mesure, comme la moitié de ce Tout, v. (b); & une Noire sans croche, que l'on nomme un Quart en Allemand, & dont il en faut quatre pour une Mesure, comme le quart de ce Tout. v. (c). Pour les Croches, Double croches, Triple croches, qu'on appelle en Allemand Huitiémes, Seiziémes, Trentedeuxiémes, ces noms allemands font déja connoitre, quelles parties

ties elles sont de ce Tout. On voit aussi que de maniére que ces notes suivent l'une après l'autre, chacune n'importe toujours que la moitié de celle qui précéde, & est par conséquent selon sa valeur toujours encore une fois plus petite. On les appelle à cause des croches, dont elles sont pourvues, Croches, Double croches, Triple croches. Chaque croche augmente dans une mesure le nombre des notes du double, & en fait leur durée une fois plus courte. Les notes encore plus bréves sont à quatre & à cinq croches: mais elles ne se rencontrent pas en grand nombre. Lorsqu'on doit écrire plusieurs de ces notes à croches; on les joint ensemble, à deux, à quatre ou à huit: & c'est ce qui forme ce qu'on appelle une Figure, v. Tab. II. Fig. 6. (d) (e) (f).

§. 9.

Lorsqu'il y a un Point après une note, il vaut la moitié de cette note, ou autant que celle qui la suit. v. Tab. II. Fig. 6.

§. 10.

Les Pauses qui sont à la place des notes, signifient qu'il faut y observer le silence, autant que selon le mouvement la Valeur de chaque Pause l'exige. Or voici leur Valeur. Un gros trait qui touche l'espace de trois lignes, & qu'on appelle un *Baton*, vaut quatre mesures, comme le font voir les notes qui sont au dessous, v. Tab. II. Fig. 9 (a). Un gros trait fait entre deux lignes, & qu'on appelle un *Demi-baton*, vaut deux mesures, v. (b). Un gros trait sous une ligne, étant par une signification spéciale appellé en François une *Pause*, vaut une mesure entiere, v. (c). Celui qui se fait sur une ligne, appellé une *Demie-Pause*, vaut une demie mesure, v. (d). Les autres Pauses, v. (e) valent autant que les notes qui sont au dessous; savoir, le *Soupir* une Noire, le *Demi-soupir* une Croche, le *Quart de soupir* une Double croche, & le *Demi quart de soupir* une Triple croche. On met aussi des points après ces derniers sortes de Pauses, lesquels valent comme auprès des notes, la moitié de ce que valent les Pauses qui précédent, v. (f). Mais la plupart du tems, cela ne se fait que par commodité, pour ne pas mettre deux Pauses. On appelle *Pause générale* ou *Fermate* ou *Signe de repos*, un arc qui se met dessus une Pause, & sous lequel on fait un point. Ici se taisent toutes les parties, autant qu'on juge à propos, sans regar- der

der aux régles de la mesure, v. (g). On peut consulter là-dessus le Chapitre XVII, Sect. 7. §. 43.

§. 11.

La juste mesure & l'égal partage des notes lentes ou vites est ce qu'on nomme la *Mesure*; & on appelle *Mouvement* les loix qu'on observe pour faire aller vite ou lentement la mesure.

§. 12.

La Mesure est en général de deux sortes: *égale* ou *inégale*. Dans la Mesure égale, tout se partage de nouveau en parties égales; mais dans l'inégale, le partage est inégal. La Mesure inégale s'appelle communement le *Triple*. Quand une mesure est finie, on a coutume de faire une *Barre*, & toutes les notes qui se trouvent entre deux Barres, forment la mesure, de quelque sorte qu'elle soit, suivant la marque de la Mesure, qui se met après les signes de changement, v. Tab. II. Fig. 6.

§. 13.

La Mesure égale se divise encore en deux sortes; savoir en la Mesure à quatre tems, & en celle de quatre pour huit. La Mesure à quatre tems qu'on appelle aussi la *Mesure simple & pleine*, se marque par un C au commencement de la piéce; mais la Mesure de quatre pour huit est marqué par $\frac{4}{8}$. Dans la Mesure à quatre tems il faut bien observer, que lorsque le C est barré, comme Tab. II. Fig. 10. cette Barre signifie, qu'alors les notes reçoivent, pour ainsi dire, une autre valeur, & doivent être exprimées encore une fois plus vite que lorsque le C n'est point barré. On appelle cette sorte de mesure: *Alla breve*, ou *alla Capella*, ou la *Mesure à deux tems*. Comme au sujet de cette sorte de mesure plusieurs sont tombés en faute par ignorance; je conseillerai d'en bien apprendre la nature. Car aujourd'hui on s'en sert beaucoup plus qu'autrefois dans le stile galant.

§. 14.

Le Triple est de differentes sortes, ainsi qu'on le voit par les chiffres suivants: $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, &c.

§. 15.

Il y a une Figure, où trois notes sont liées ensemble, qui semblent être de la mesure de trois tems; mais qu'on rencontre aussi bien dans la Mesure égale que dans l'inégale. On l'appelle *Triolet*. Trois Croches ne font qu'une Noire, v. Tab. II. Fig. 7. (l), trois Double

croches une Croche, v. (m); trois Triple croches une Double croche, v. (n); comme le font voir les notes marquées au dessus. Souvent on met aussi le chiffre 3 dessus, comme on le voit (l).

§. 16.

Après avoir marqué la valeur des notes & des pauses, de même que toutes les diverses sortes de mesures, il sera nécessaire de montrer, comment se partage chaque note & pause dans la mesure, & de faire connoitre la methode la plus facile pour l'apprendre. La plupart de gens regardent ceci comme une chose fort aisée, & pensent que peu à peu on peut l'acquerir par l'exercice; mais il y a beaucoup de personnes, qui manquent encore à cet égard, quoi qu'il y ait longtems qu'elles s'y soient appliquées. L'on peut donc en conclure, que ce n'est pas ce qu'il y a de plus aisé dans la Musique. Cette connoissance contribue beaucoup à exprimer les piéces d'une maniére agréable; & quiconque ne l'a pas acquise à tems par des principes justes, restera dans une ignorance perpétuelle, & se trouvera embarrassé dans des choses qui ne se rencontrent pas tous les jours, quoique ce ne soient souvent que des minuties. On ne peut nier, que les instructions qu'on donne de vive voix, si elles sont bien fondées, ne soient à cet égard de beaucoup préférables à celles qu'on donne par écrit. Mais comme on voit un grand nombre de personnes qui doivent enseigner les autres, manquer de methode à cet égard, & quoique maitres, n'être pas en état de donner de bons principes; je vais montrer de quelle façon on peut s'y prendre.

§. 17.

Premiérement on s'accoutumera à frapper de la pointe du pié contre terre à tems égaux; & pour cet effet on pourra se régler aux battemens du poux. Ensuite on partagera la mesure à quatre tems en huit tems, selon le battement du poux. Au premier coup on entonnera la Ronde (v. Tab. 2. Fig. 6. a), & on fera durer le ton jusqu'à ce que l'on ait compté en soi-même, suivant les battemens du pié, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. De cette maniére la mesure aura le tems qu'il lui falloit. En continuant ainsi à frapper avec le pié, on comptera de même à la premiére Blanche 1. 2. 3. 4. (v. b.) & à la seconde aussi 1, 2. 3. 4. Aux Noires (v. c.) chaque note doit avoir deux coups. Les Croches (v. d.) doivent avoir un coup pour chaque note. Aux Double croches (v. e.) on compte deux notes pour un coup; &

& si l'on compte le lever & le frapper du pié, on aura le juste partage des Double croches; & pour les Triple croches (v. f.), on en compte deux au lever, & deux au frapper du pié.

§. 18.

On peut se servir de cette partition en huit coups dans toutes les piéces de mesure égale; dans les lentes à proportion de leur mouvement, & dans les vites en partageant la mesure à quatre tems en autant de coups, où les lever & les frapper du pié ensemble feront les huits. Pour une mesure à trois tems dans le mouvement vite on la partagera en trois parts.

§. 19.

Dans l'Allabreve, il faut pour les Blanches & pour les Croches autant de tems, qu'il en faut respectivement pour les Noires & pour les Double croches dans la mesure ordinaire à quatre tems: par conséquent on marque seulement les Blanches avec le pié.

§. 20.

La Ronde pointée (v. Tab. II. Fig. 7. a) aura six coups de pié, & la Noire qui la suit, en aura deux; la Noire pointée (v. b.) en reçoit trois, & la suivante n'en a qu'un.

§. 21.

Aux Croches, Double croches & Triple croches avec des points, v. (c) (d) (e), on s'éloigne de la régle générale, à cause de la vivacité, qu'elles doivent exprimer. Il faut y remarquer sur-tout, que la note qui suit le point, à l'exemple sous (c) & sous (d), doit être jouée aussi vite que celle qui est sous (e); soit dans le mouvement lent ou vif. D'ou il s'ensuit, que les notes pointées sous (c) demandent presque tout le tems d'une Noire, & celles sous (d) celui d'une Croche; l'on ne peut déterminer exactement le tems de la petite note qui suit le point. Pour en avoir une idée plus distincte, on n'a qu'à jouer lentement les notes en bas aux exemples sous (f) & sous (g), quoique chaque exemple selon sa mesure, c'est à dire celui sous (d) une fois plus vite que celui sous (c), & celui sous (e) une fois plus vite que celui sous (d), s'imaginant en même tems les notes en haut avec les points. Ensuite en faisant le contraire, on jouera les notes en haut, & on en fera durer les pointées jusqu'à ce que le tems des notes en bas avec les points soit écoulé. Les notes pointées ne dureront qu'autant de tems qu'exigent les notes en bas à

quatre Croches. De cette maniére on verra, que les notes pointées en haut (f) doivent avoir le tems de trois Double croches, & d'une Triple croche pointée, & celles sous (g) le tems d'une Double croche & d'une Triple croche pointée; mais que celles sous (h) n'auront que le tems d'une Triple croche avec un point & demi; parce que les notes en bas ont deux points, & celles qui suivent encore une Croche.

§. 22.

Cette régle doit aussi être observée, lorsque l'une des parties a des Triolets, auxquels l'autre partie oppose des notes pointées, v. (i). Il ne faut alors entonner la petite note qui suit le point, qu'après la troisiéme note du Triolet, & non pas au même tems avec elle. Sans cela on pourroit les confondre avec la mesure de $\frac{6}{8}$ ou de $\frac{12}{8}$, v. (k), ces deux sortes de notes devant être traitées bien differement l'une de l'autre. Car un Triolet composé de simples Croches vaut une Noire; une de Double croches vaut une Croche, & une de Triple croches vaut une Double croche; comme le font voir les notes simples en haut sous (l) (m) (n): & de l'autre coté dans la mesure de $\frac{6}{8}$ & de $\frac{12}{8}$, trois notes à une croche ne valent qu'une Noire & une Croche, v. (k). Si l'on vouloit donc jouer les notes pointées qui se trouvent sous les Triolets, selon leur valeur ordinaire, l'expression n'en seroit, au lieu d'être brillante, que louche & fade.

§. 23.

Les notes à la Fig. 8. où le point se trouve après la deuxiéme note, ont de la ressemblance avec les notes pointées, dont on a parlé ci-dessus, par rapport à la durée du point & de la premiére note; l'ordre n'en est que renversé. Les notes D (*re*) & C (*ut*), v. (a) ne doivent pas durer plus longtems que celles sous (c), soit dans le mouvement lent ou vite. On en use de la même maniere avec les deux petites notes sous (b) & (d); ici les deux ne prennent plus de tems, que là l'une. On doit de même jouer les notes après les points sous (e) & sous (f) aussi vite & avec autant de précipitation, que celles qui sont devant les points sous (b) & sous (d). Plus on rend breves les premiéres notes (a) (b) (c) (d): plus l'expression en est vive & hardie; & au contraire plus on fait durer les points auprès des notes sous (e) & sous (f): plus l'expression est flatteuse & agréable.

§. 24.

A l'égard des Pauses, nous avons déja dit, que là où elles se trouvent, il faut observer un silence égal au tems que leur valeur exige. Il ne sera pas nécessaire de donner ici un éclaircissement sur les mesures entiéres, puisqu'on n'a qu'à battre la mesure pour pouvoir se régler, v. Fig. 9. (a) (b) (c); mais si l'on doit se taire une demi mesure, on peut compter suivant le battement du pié, comme à une Blanche 1. 2. 3. 4, & au cinquiéme coup on entonnera la note suivante, v. (h). A un Soupir on compte 1. 2, & au troisiéme coup on entonnera la note suivante, v. (i). A un Demi soupir, on dira 1, & au second coup on jouera la note, v. (k). A un Quart de soupir on dira aussi 1, & en levant le pié il faut commencer, v. (l). A un Demi quart de soupir on dira de même 1; mais parce qu'ici il faut deux notes en abaissant & deux en élévant le pié, on doit entonner la note, même en baissant encore le pié, v. (m).

§. 25.

Après s'être suffisamment exercé de cette maniére dans les mouvemens lents, on continuera à jouer ces exemples toujours un peu plus vite, jusqu'à ce qu'on ait acquis assez de capacité pour entreprendre quelque chose de plus; & à la fin le partage des notes selon leur juste valeur deviendra si facile, que l'on n'aura plus besoin de battre la mesure avec le pié.

§. 26.

J'ai taché de déterminer toutes sortes de mouvemens dans le Chapitre XVII. depuis le §. 44-59. Sec. VII.

§. 27.

On a plusieurs sortes de marques pour la Reprise. Lorsqu'il y a deux Barres sans aucun point, v. Fig. 5. (b); elles signifient que la piéce a à la vérité deux parties, & que la premiére doit être repetée; mais qu'il ne faut reprendre la premiére, qu'après avoir joué toute la piéce d'un bout à l'autre. Pour lors on reprend la premiére partie jusqu'aux deux barres; ou ce qui revient au même, jusqu'à la note qui la précéde, & sur laquelle se trouve un arc avec un point, v. (a). Dans de semblables piéces on écrit ordinairement à la fin de la seconde partie: *Da Capo.* Lorsqu'il y a quatre points après la barre, v. (c); ils signifient qu'il faut jouer deux fois les notes qui la suivent, jusqu'à une autre Barre qui a les mêmes points devant elle. Souvent

on écrit aussi sur les notes qui doivent être reprises, le mot de *Bis*. Lorsque auprès de deux barres on trouve de chaque coté deux points; v. (d.) cela indique que la piéce a deux parties, & que chaque partie doit être jouée deux fois. Mais lorsqu'à la fin il y a un ou deux arcs avec deux points, v. (e); cela signifie, que la piéce finit en cet endroit. La marque sur l'E (*mi*), v. (f), s'appelle le *Guidon*, & sert à marquer l'endroit, où se trouve la premiere note du systême suivant.



CHAPITRE VI.

De l'usage de la Langue, en jouant de la Flute.

§. 1.

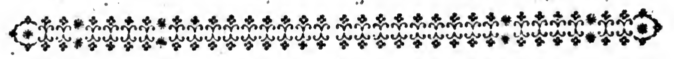
C'est la Langue qui fait que sur la Flute les tons peuvent être vivement exprimés. Elle est indispensablement nécessaire pour l'expression musicale; & fait ce que les coups d'archet font sur le Violon. C'est par là qu'on distingue les Joueurs de Flute, de maniére que, si quelques uns jouent tour à tour la même piéce, il arrive souvent qu'on ne la reconnoit presque plus, à cause de la differente expression qu'ils lui donnent. Cette difference ne parvient de la plupart que du bon ou du mauvais usage de la Langue. Il est vrai que les doigts y contribuent aussi, étant non seulement nécessaires pour effectuer la difference qu'il y a entre les tons hauts & les tons bas, & pour distinguer les intervalles; mais aussi pour donner à chaque note sa durée nécessaire. Cependant la vivacité de l'expression n'en dépend pas tant que de la Langue. Car c'est d'elle seule, que dans toutes les piéces l'expression des passions, quelle qu'elle puisse être, brillante ou triste, gaie ou agréable, doit être animée.

§. 2.

Pour bien exprimer les tons sur la Flute, avec le secours de la langue & du vent qu'elle fait sortir, il faut en souflant quasi pronon-

cer

cer certaines ſyllabes. Ces ſyllabes ſont de trois ſortes; la premiére eſt *ti* ou *di*; la ſeconde *tiri*, & la troiſiéme *did'll*. On a coutume de nommer la derniére ſorte la *Double langue*, ainſi que la premiére la *Simple langue*. Nous traiterons de chaque ſorte dans des Sections particuliéres; de même que de la maniére, dont on doit les apprendre & s'en ſervir. Et parce que l'uſage de la langue ſur le Hautbois & ſur le Baſſon a beaucoup de rapport avec celui qu'on en fait ſur la Flute, j'indiquerai dans un Supplement pour l'uſage de ceux qui jouent de ces inſtrumens, de quelle maniére on y doit ſe ſervir de la langue, & je ferai voir ce qu'il y a encore particulierement à obſerver.



SECTION I.

De l'uſage de la langue pour la Syllabe: *ti* ou *di*.

§. 1.

Comme il faut entonner quelques notes avec rudeſſe & d'autres avec douceur; il faut remarquer, que pour les notes bréves, égales, vives & vites, on doit emploïer le *ti*. Au contraire on ſe ſert de *di*, quand le chant eſt lent, & même quand il eſt gai, pourvu qu'il ſoit agréable & ſoutenu. Dans l'Adagio on employe toujours le *di*; excepté aux notes pointées, pour leſquelles il faut le *ti*. Les Allemands qui ſont accoutumés au dialecte de la Haute Saxe, doivent être ici ſur leurs gardes, pour ne pas conſondre le *t* avec le *d*.

§. 2.

On nomme *ti* ſpécialement un coup de langue. Pour le donner, il faut preſſer la langue des deux cotés contre le palais, & en recourbant la pointe en haut l'appuyer en avant contre les dents; afin que le vent ſoit retenu ou tendu. Lors donc qu'on doit entonner, on ne retire du palais que la pointe de la langue, & la partie de derriére de la langue reſte

reste au palais; & c'est en la retirant qu'il se fait le coup, moyennant le vent retenu; mais non pas moyennant la langue même, comme plusieurs se l'imaginent sans fondement.

§. 3.

D'autres sont accoutumés de poser la langue entre les levres, & de former le coup en la retirant. C'est ce que je crois un usage vitieux. Car de cette façon-là on ne sauroit donner le ton plein, rond & mâle, sur tous les tons en bas. Il faut que la langue fasse un trop grand mouvement en s'avançant & se retirant; & cela empêche de jouer vite.

§. 4.

Pour donner à chaque ton, depuis le plus bas jusqu'au plus haut, l'expression convenable, il faut se servir du coup de langue, comme des levres & du menton: c'est à dire, depuis le plus bas ton jusqu'au plus haut, l'un après l'autre, il faut au plus bas recourber la langue contre le palais, & la mettre en arriére, loin des dents de la largeur d'un pouce; élargir beaucoup la bouche, & pousser avec la langue à chaque ton plus haut toujours un peu plus en avant contre le palais, en retrecissant en même tems la bouche de plus en plus. On doit continuer ainsi, jusqu'au plus haut H (*si*), où la langue se trouve tout près des dents. Mais dès le plus haut C (*ut*), il ne faut plus courber la langue; il faut la tenir droite, & la pousser tellement entre les dents contre les levres. Si l'on en fait le contraire, & qu'au plus haut ton on retire beaucoup la langue; ou qu'au plus bas ton on la pousse entre les dents: on trouvera, que les hauts tons deviennent sifflants, & qu'on a de la peine à les donner; & que les tons bas sont foibles & minces.

§. 5.

Pour rendre les notes d'une maniére bien brieve, il faut se servir de *ti*; où la langue se retirant vitement contre le palais peut étendre de nouveau le vent. On pourra remarquer parfaitement ce que je dis ici, si sans jouer on prononce vitement plusieurs fois: ti ti ti ti, de suite.

§. 6.

Pour les notes lentes & nourrissantes le coup de langue ne doit pas être rude, & il faut alors employer le *di*, au lieu du *ti*. Il faut remarquer, que comme pour le *ti* la pointe de la langue se retire dabord

contre

contre le palais; il faut au contraire que pour le *di* elle reste libre au milieu de la bouche, pour ne pas empécher le vent de nourrir le ton.

§. 7.

Lorsqu'il y a des Croches sautantes dans l'Allegro, il faut se servir de *ti*. Mais si d'autres notes les suivent, lesquelles montent ou descendent par dégré, alors on se sert de *di*, qu'elles soient composées de Croches, de Noires, ou de Blanches, v. Tab. III. Fig. 1. S'il y a des traits sur les Noires, le *ti* reste, v. Tab. III. Fig. 2. S'il se trouve un port de voix près d'une note, on l'entonne avec la même sorte de langue que les notes précédentes quelles qu'elles soient, rudes ou douces, v. Tab. III. Fig. 3 & 4.

§. 8.

C'est une régle générale, qu'on doit faire un petite séparation entre le port de voix & la note qui le précéde, sur tout si les deux notes sont d'un même ton; afin que l'on puisse entendre distinctement le port de voix. Il faut donc que la langue se retire contre le palais aussitôt qu'elle aura entonné la note précédente. Par là le vent se trouve retenu, la note devient plus brieve, & cela fait le port de voix plus distinct.

§. 9.

Dans les passages vites la simple langue n'est pas de bon effet, parce que les notes deviennent toutes égales, lesquelles doivent pourtant selon le bon gout être un peu inégales, v. Chap. XI. §. 11. On y peut se servir des deux autres sortes de langue, savoir du *tiri* pour les notes pointées, & pour les passages d'une médiocre vitesse; & du *did'll* pour les passages fort vites.

§. 10.

Il n'est pas besoin d'entonner toutes les notes par des coups de langue; mais lorsqu'il y a un Coulé au dessus de deux ou de plusieurs notes, il faut les faire toutes du même coup. On n'entonne par le coup de langue que la premiere note où le Coulé commence; les autres notes qui se trouvent au dessous le Coulé, passent du même coup, la langue n'y a plus rien à faire. Dailleurs on ne se sert pas pour de telles notes de *ti*, mais de *di*, v. Tab. III. Fig. 5. Si au contraire il y a une note qui précéde le Coulé, il faut prendre le *ti* aussi bien pour celle-ci que pour les suivantes, v. Fig. 6. Si le Coulé commence à la se-

conde note, & que celle du frapper ſoit liée à celle du lever; il faut les jouer, comme on peut voir Fig. 7. Cependant ſi cela arrive dans un mouvement vite, on prend *ti* pour *di*.

§. 11.

S'il ſe trouve un coulé au deſſus de quelques notes d'un même ton, v. Fig. 8. il faut les exprimer par des ſouflemens qui ne viennent que du mouvement de la poitrine ſans y employer la langue. Mais ſi au deſſus de ces notes il y a auſſi des points, v. Fig. 9. il faut les exprimer avec plus de force, & pour ainſi dire, par des coups de poitrine.

§. 12.

Il n'eſt pas bien poſſible par le ſimple diſcours, & ſans l'uſage & la pratique, de faire ſentir avec préciſion la difference qu'il y a entre les ſyllabes *ti* & *di*, quoique l'expreſſion des paſſions en dépende en grande partie, ni de faire connoitre toutes les ſortes des coups de langue. Néantmoins chaqu'un, en réflechiſſant, pourra ſe convaincre, que de même qu'il y a pluſieurs diverſes couleurs qui tiennent le milieu entre le noir & le blanc, de même auſſi on doit trouver entre les coups de langue rudes & mols, pluſieurs coups moderés, & que par conſéquent on peut exprimer le *ti* & le *di* de plus d'une maniére. Le tout dépend d'une grande application à rendre la langue aſſez ſouple pour entonner les notes, tantot plus fortement, tantot plus mollement, ſelon que leur nature le demande, ce qui ſe peut effectuer par la facilité à retirer la langue du palais, avec plus ou moins de viteſſe, & à pouſſer le vent avec plus ou moins de force.

§. 13.

Dans un appartement entendu où l'air reſonne beaucoup, & où les auditeurs ſe trouvent fort éloignés, on doit en général marquer les notes plus diſtinctement & avec plus de force que dans un petit endroit; ſurtout s'il y a pluſieurs notes d'un même ton: ſans cela il ſembleroit, qu'elles n'étoient pouſſées que de la poitrine.

SEC-



SECTION II.

De l'uſage de la Langue, pour les Syllabes *tiri*.

§. 1.

Cette eſpéce de langue a ſon utilité dans les paſſages d'une médiocre viteſſe: ſur-tout, parce qu'alors les notes les plus vites doivent toujours être jouées avec quelque inégalité, v. Chap. XI. §. 11.

§. 2.

J'ai fait voir dans la Section précédente, de quelle maniére la ſyllabe *ti* s'exprime, à laquelle ſe joint ici la ſyllabe *ri*. Il faut s'appliquer à prononcer très fortement & diſtinctement la lettre *r*. Cela fait à l'oreille le même effet que lors qu'on ſe ſert de *di*, en jouant de la ſimple langue: quoique il ne paroiſſe pas ainſi à celui qui joue.

§. 3.

Pour les notes avec des points, ce *tiri* eſt indiſpenſablement néceſſaire; car il exprime les notes pointées avec beauconp plus de force & de vivacité, qu'on ne ſauroit faire en ſe ſervant de la langue de toutes autres façons.

§. 4.

Dans ce mot de *tiri* l'accent ſe trouve ſur la derniére ſyllabe; le *ti* eſt court & le *ri* long. Le *ri* s'employe donc toujours à la note qui fait le tems bon ou principal, & le *ti* à la note qui fait le tems faux, mauvais ou moins principal. Ainſi de quatre Double croches le *ri* appartient toujours à la premiére & à la troiſiéme, & le *ti* à la ſeconde & à la quatriéme note.

§. 5.

Mais comme on ne peut jamais commencer par *ri*, il faut entonner les deux premieres notes par *ti*. Pour les autres notes de cette ſorte on continue toujours avec *tiri*, jusqu'à ce qu'on remarque quelque changement dans les notes, ou qu'on rencontre une Pauſe. Les exemples montreront, comment on doit exprimer avec la lan-

gue ces sortes de notes, v. Tab III. Fig. 10. 11. & 12. Si à la place de la premiére note, on trouve une Pause, comme on peut voir par le dernier exemple, on continue le *tiri*. Mais comme les points cessent ici à la deuxiéme Noire, & que les deux Triple croches E (*mi*), F (*fa*), appartiennent au lever: chaque note aura *ti*. Le suivant ton G (*sol*) qui est au frapper, a *ri*; & parce qu'il n'a point de point auprès de lui, & est par conséquent égal au ton suivant F (*fa*), la note qui suit avec le point, aura *ti* au lieu de *ri*.

§. 6.

Il en est de même dans le Triple, v. Tab. III. Fig. 13 & 14. Si dans les mesures de $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, la premiére note d'une figure de trois notes est suivie d'un point, comme cela se trouve dans les Giques, les deux premiéres notes auront *ti*, & la derniere *ri*, v. Tab. III. Fig. 15. 16. 17 & 18.

§. 7.

A l'égard des notes non pointées, on peut se servir de *di* au lieu de *ti*. On a cette liberté dans les passages, ne pouvant à cause de la vitesse exprimer le *ti*, qui d'ailleurs seroit désagréable à l'oreille, & les notes en deviendroient trop inégales. Cependant la premiére note garde toujours *ti* & les autres *diri*. Lorsqu'après des Double croches on trouve des Croches sautantes, on se servira de *ti*; & *di* sera pour celles, qui vont par degré, v. Fig. 19 & 20.

§. 8.

Que s'il falloit si vitement jouer les passages qu'on ne pût exprimer le *diri*, il faudroit alors passer d'un même coup les deux premiéres où les deux derniéres notes, v. Fig. 21 & 22. La derniére sorte, où la premiére & la quatriéme note reçoit *ti* & la troisiéme *ri*, est celle qu'on doit recommander le plus; parce qu'on peut s'en servir pour differentes sortes de passages, & pour les notes sautantes aussi bien que pour celles qui marchent par degré. En liant la seconde des deux notes, la langue se repose, & peut travailler d'autant plus longtems sans se fatiguer: au contraire en continuant toujours par le *diri*, elle se fatigue, & ne peut plus aller assez vite: voyez à cet égard les exemples dans la Table III. Fig. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29.

§. 9.

La premiére sorte, Fig. 29. est la plus commode pour la vitesse dans le Triple. Cependant en général on doit se régler aux notes

sautan-

ſautantes. Lors qu'une note eſt ſuivie de deux autres, qui ſont plus vites, on peut exprimer les deux premiéres par *di* & la troiſiéme par *ri*. Il en eſt de même de trois Croches égales ou de Triolets, v. Tab. III. Fig. 30. 31. 32 33 & 34.

SECTION III.

De l'uſage de la Langue pour le mot: *did'll*, ou la *Double langue*.

§. 1.

La Double langue n'eſt qne pour les notes qui demandent la plus grande viteſſe. Plus il eſt aiſé de l'enſeigner par les diſcours, lorsqu'on peut y ajouter le ſecours de la pratique, & la faire comprendre par l'ouïe, plus eſt-il difficile de l'apprendre ſimplement par écrit. Le mot *did'll*, qu'il faut prononcer en ſervant de la Double langue, devroit être composé de deux ſyllabes. Mais dans la ſeconde il n'y a point de voyelle: c'eſt pourquoi on ne peut prononcer ni *didel*, ni *dili*; mais *did'll*, mangeant la voyelle qui devroit être dans la ſeconde ſyllabe. Mais ce *d'll* ne peut être exprimé avec la pointe de la langue, comme le *di*.

§. 2.

J'ai montré dans la premiére Section de ce Chapitre, de quelle maniére on doit faire le *di*. Je m'y rapporte donc ici. Si l'on veut prononcer le *did'll*, il faut auparavant dire *di*: & dans le tems qu'on donnera du bout de la langue en devant contre le palais, il faut auſſitôt retirer le milieu de la langue des deux cotés, un peu en deſſous du palais; afin que le vent puiſſe ſortir de deux cotés en travers entre les dents. C'eſt donc en la retirant, que ſe forme le coup de la ſeconde ſyllabe *d'll*; laquelle on ne ſauroit pourtant jamais prononcer ſeule, ſans avoir fait précéder celle de *di*. On prononcera pluſieurs fois de ſuite avec viteſſe ce *did'll*; & l'on compren-

dra plus facilement par l'ouïe, quel doit en être le son, que je ne pourrois l'exprimer par écrit.

§. 3.

Pour l'usage, le *did'll* est précisement l'opposite du *tiri*. Car comme dans *tiri* l'accent se trouve sur la seconde syllabe; dans *did'll* il se met sur la premiére, & c'est toujours la note du téms bon.

§. 4.

Pour s'exercer dans l'expression du *did'll*, il est nécessaire, de jouer au commencement plusieurs notes dans un même ton, sans aucun mouvement des doigts, & cela au milieu de l'echelle de la Flute; car cette sorte de langue paroit au commencement être un peu contraire au ton & à l'embouchure. Dabord on peut se servir de pareilles notes & prononcer le *did'll*, comme on voit Tab. IV. Fig. 1. On doit exercer cet exemple jusqu'à ce qu'on puisse le faire distinctement par tous les tons. Ensuite on pourra y ajouter quelques autres notes, v. Tab. IV. Fig. 2. Et après s'y être suffisamment appliqué, on prendra plusieurs notes par degré, v. Fig. 3. 4. 5 & 6.

§. 5.

Il faut ici avoir soin d'éviter un inconvénient, qui se trouve pour l'ordinaire au commencement. C'est de ne pas mouvoir la langue plus vite que les doigts. Il faut plutôt s'appliquer à s'arrêter toujours un peu sur la note avec le *di*, & se dépecher sur la seconde avec le *d'll*. Car en retirant vite la langue, on donne plus de force au *d'll*.

§. 6.

Je ne doute pas, que les exemples que je viens de rapporter ne suffissent pour apprendre cette langue. Nous allons montrer dans les exemples suivans, comment on peut s'en servir pour toutes sortes de passages.

§. 7.

Lorsque les passages sont composés des notes de même valeur, & qu'ils ne contiennent pas de grands sauts; la premiére note garde toujours *di* au frapper, & la seconde *d'll*, & ainsi du reste, comme on le voit par Fig. 7.

§. 8.

Si à la place de la premiére note il y a une Pause, il faut donner *ti* aux deux premiéres notes qui la suivent. Les autres reçoivent *di*, v. F. 8.

§. 9.

§. 9.

Si les deux premiéres notes ſont ſur une même place, on entonne les trois premiéres par *ti;* mais ſi ce ſont les deux derniéres, la troiſiéme reçoit *di*, & la quatriéme *ti*, v. Fig. 9 & 10.

§. 10.

Lorsque la derniére note fait un ſaut en haut, on peut la donner par *ti*, v. Fig. 11.

§. 11.

Lorsque la premiére des notes vites eſt liée à une autre note longue qui la précéde, ou ſi à ſa place il y a un point; on doit l'exprimer en la pouſſant de la poitrine & dire *hi*, au lieu de *di*, v. Fig. 12 & 13. Cependant on peut auſſi entonner les deux notes après le point par *ti*, v. Fig. 14.

§. 12.

Dans les exemples ſuivans, je tacherai de rapporter ce qui eſt le plus néceſſaire pour les paſſages, qui demandent du changement dans les langues. Mais comme il eſt impoſſible de mettre ici tous les paſſages qui peuvent ſe rencontrer, je laiſſe à chacun le ſoin de faire par lui-même des réflexions à l'égard des autres paſſages.

§. 13.

On verra par les exemples rapportés Tab. IV. Fig 15-25. & T. V. Fig. 1-11. qu'il faut changer de langue à l'occaſion de grands ſauts ſoit en haut ou en bas, des pauſes, & lorsque deux notes ſe trouvent ſur un même ton, où il faut repeter le *ti*.

§. 14.

Il faut remarquer, que lorsque il y a trois notes égales, ſoit qu'elles ſoient des Triolets, ou que l'on joue dans la meſure de ſix huit, ou dans quelqu'une des meſures qui lui reſſemblent, on doit donner aux deux premiéres notes le *did'll*, & à la troiſiéme le *di*, quelques que puiſſent être les intervalles, v. Tab. V. Fig. 12 & 13. Mais ſi la ſeconde note fait un grand ſaut en bas, la premiére reçoit *di*, & les deux derniéres *did'll*, v. Fig. 14. Lorsqu'à la place de la premiére note, on trouve une Pauſe, les deux notes ſuivantes reçoivent *dd'll*, v. Fig. 15.

§. 15.

Il faut toujours appuyer un peu ſur la premiére note de chaque Figure, ſoit qu'elle ſoit compoſée de trois, de quatre, ou de ſix notes

tes

tes, pour tenir la langue dans un égal mouvement avec les doigts, à-fin que chaque note reçoive le tems qui lui convient.

§. 16.

Les notes vites dont quatre ou plus sont d'un même ton, doivent servir de preuve, pour voir si l'on est bien exercé dans la double langue, c. à. d. si l'on entonne la seconde note avec la même force que la premiére. Si l'on y manque encore, on ne pourra aussi pas exprimer les passages roulants avec tout le brillant & toute la vivacité nécessaire.

SUPPLEMENT
AU CHAPITRE VI.

Quelques remarques pour l'usage du Hautbois & du Basson.

§. 1.

Comme le Hautbois & le Basson ont à certains égards plusieurs qualités communes avec la Flute Traversiére, si l'on en excepte l'ordre des doigts & de l'embouchure; ceux qui s'apliquent à l'un de ces instrumens, peuvent profiter non seulement des instructions qu'on a données pour l'usage des deux sortes de coups de langue par *ti* & *tiri;* mais aussi en général de toutes celles qu'on donne pour la Flute, dès qu'elles n'ont pas pour but l'ordre des doigts ou l'embouchure.

§. 2.

Il faut seulement remarquer à l'égard du coup de langue par *ti*, qu'au lieu de courber la pointe de la langue, & de la presser en haut au palais, comme cela se fait à la Flute, il faut étendre toute droite la langue, parce que l'on prend l'anche entre les lévres. On ferme l'ouverture de l'anche avec la pointe de la langue, pour retenir ou tendre le vent; mais le coup de langue se fait de même que sur la Flute, en retirant la langue.

§. 3.

Le Basson a encore cet avantage sur le Hautbois, qu'il peut se servir, aussi bien que les joueurs de Flute, de la Double langue *did'll.* Il faut seulement remarquer qu'on ne peut couler sur le Basson, comme sur la Flute, d'un même coup de langue des sauts fort éloignés de bas en haut; excepté ceux qui ne sont pas au dessous du C sans ligne, (*ut de la seconde Octave du Clavecin*). Il faut au contraire pousser par un coup de langue, chaque ton qui saute de l'Octave la plus basse en haut. Dans la seconde Octave, c'est à dire, depuis le D sans ligne (*re second du Clavecin*), on peut à la vérité couler quelques notes qui sautent; mais il ne faut pas qu'elles soient au dessus de l'A sans ligne (*la second du Clavecin*); bien qu'à la vérité cela se puisse faire à l'aide d'une excellente anche, & d'une embouchure très ferme.

§. 4.

A l'égard du son sur ces deux instrumens, beaucoup dépend de la bonté de l'anche, savoir, que le bois en soit bon & mûr; qu'elle ait toute la concavité nécessaire; qu'elle ne soit ni trop large, ni trop étroite, ni trop longue, ni trop courte; & qu'en la raclant elle n'ait été trop amincie, ni laissée trop épaisse. Si l'anche est par devant trop large ou trop longue, les hauts tons deviennent trop bas, à proportion des bas tons; & si elle est trop étroite ou trop courte, les tons en seront trop hauts. Mais quoiqu'on ait bien observé tout cela, les lévres & la façon de mettre l'anche entr'elles, sont encore toujours de plus grande importance. Il ne faut mordre les lévres ni trop ni trop peu; au premier cas, le ton en devient obscur, & au second il est trop bruyant & n'a aucune douceur.

§. 6.

Plusieurs Musiciens, sur tout entre les joueurs de Basson, ont la maniére de tenir l'anche de travers entre les lévres, pour exprimer plus facilement les hauts tons. Cela fait que non seulement le ton devient mauvais & siflant, mais aussi qu'on entend souvent de loin le siflement désagréable du vent qui passe à coté de l'anche. Il vaut mieux tenir l'anche tout droit entre les lévres, pour faire sortir de l'instrument un ton soutenu & agréable.

§. 6.

Pour ce qui regarde la maniére de tenir ces deux instrumens, il faut avoir soin de tenir le corps dans une attitude convenable & na-

turelle. Les bras doivent être éloignés du corps & un peu étendus par devant, afin de n'être pas obligés de baisser la tête, ce qui serreroit le gosier, & empêcheroit de prendre haleine. Dans un Orchestre le Hautbois doit tenir son instrument aussi elevé qu'il lui est possible; en le fourrant sous le pupitre, les tons perdent de leur force.

CHAPITRE VII.

Où l'on fait voir, dans quel endroit il faut reprendre haleine, en jouant de la Flute.

§. 1.

Savoir prendre haleine à tems, est une chose très nécessaire pour les instrumens à vent, de même que pour le chant. Toutefois on remarque chez un grand nombre de personnes qu'elles y manquent, & c'est par-là que souvent les mélodies les plus suivies se trouvent interompuës; que la composition devient défectueuse; & qu'enfin l'oreille se trouve privée d'une partie de son plaisir. Lorsqu'on sépare quelques notes qui appartiennent ensemble, c'est comme si dans la lecture l'on vouloit reprendre haleine avant que le sens soit fini, ou même au milieu d'un mot de deux ou trois syllabes. Ceci n'arrive pas facilement dans la lecture; mais la faute dont je viens de parler, se commet d'autant plus souvent par les joueurs d'instrumens.

§. 2.

Mais comme il n'est pas toujours possible, de jouer d'une haleine tout ce qui appartient ensemble, soit parceque la composition n'est pas toujours faite avec la prudence qu'il faut observer à cet égard, soit parce que celui qui joue, n'a pas assez de capacité pour ménager son haleine; je rapporterai ici quelques exemples, par lesquels on pourra voir à quels endroits il est le plus convenable de reprendre haleine. On en pourra tirer dans la suite des régles générales.

§. 3.

§. 3.

Les notes fort vites, quoique d'une même valeur, doivent être jouées avec quelqu'inégalité; comme on le montre plus au long dans le Chapitre XI. §. 12. auquel on pourra recourir. De là découle la régle, qu'il faut prendre haleine entre une note longue & une courte. Jamais cela ne doit se faire après une petite note, & encore moins après la derniére note de la mesure. Car on aura beau l'entonner avec toute la brieveté possible, elle deviendra toujours longue en y reprenant haleine. Cependant on doit faire une exception pour les Triolets, lorsqu'ils montent ou descendent par dégré, & qu'il faut les jouer fort vîte. Il y est souvent de la nécessité, de reprendre haleine après la derniére note de la mesure. Mais pourvu qu'il s'y trouve seulement un intervalle d'une Tierce, &c. on pourra le faire entre cet intervalle.

§. 4.

Lorsqu'une piéce commence au lever de la mesure, soit que la premiére note soit la seule dans cette mesure, ou qu'elle se trouve encore précedée d'une pause au frapper; lorsqu'il y a eu une cadence, ou qu'il y a toute une nouvelle pensée: il faut alors reprendre haleine, à la reprise du sujet, ou au commencement de la nouvelle pensée; pour que la fin de ce qui précéde, & le commencement de ce qui suit, soit bien separé & distinguée l'un de l'autre.

§. 5.

Lorsqu'on a à soutenir une note d'une ou de plusieurs mesures, on peut prendre haleine avant cette note, quand même elle seroit précédée d'une note courte. Si elle se trouve liée à une Croche, & qu'ensuite viennent deux Double croches, & derechef une note liée, v. Tab. V. Fig. 16. on peut faire de la premiére Croche deux Double croches, bien entendu pourtant sur le même ton, v. Tab. V. Fig. 17. & prendre haleine entr'elles. On en peut user de même en cas de besoin, à l'égard de toutes les notes liées (liaisons), qu'elles soient Noires, Croches ou Doubles croches. Mais si après cette liaison avec la demi note, il n'en suit plus aucune autre, v. Fig. 18. on pourra reprendre haleine après la note qui est liée à la longue note, sans avoir besoin de la partager en deux notes.

§. 6.

Pour jouer de longs paſſages, il eſt néceſſaire, que l'on ſe pourvoye peu à peu d'une bonne portion d'haleine. Pour cet effet il faut bien dilater la gorge & la poitrine, hauſſer les épaules, & tacher de retenir autant qu'il eſt poſſible l'haleine dans la poitrine, & ſoufler alors avec beaucoup de ménagement. Cependant ſi l'on ſe trouve en néceſſité de reprendre haleine entre des notes vites, il faut faire fort courte la note, après laquelle cela doit arriver, & ne retirer vitement l'haleine que jusqu'au goſier, & précipiter un peu les deux ou trois notes ſuivantes, afin que la meſure n'en ſouffre point, & qu'on ne perde aucune note. Si l'on prévoit n'être pas en état de jouer un paſſage d'une ſeule haleine, on fait bien de ne pas attendre l'extrémité; il faut alors prendre haleine à tems & avec tranquilité. Car plus on prend haleine avec viteſſe, plus cela eſt incommode & devient inutile.

§. 7.

On pourra facilement voir par les exemples ſuivans, depuis la Fig. 19. jusqu'à la fin de la Tab. V. auxquelles notes on peut le plus convenablement prendre haleine. Ce ſont toujours celles, ſur lesquelles ſe trouve un trait. Il s'entend pourtant de ſoi-même, qu'il ne faut pas abſolument prendre haleine toutes les fois qu'on rencontre de telles notes, mais ſeulement lorsque la néceſſité le veut.

§. 8.

Quoique donc cela puiſſe ſe faire à la premiére, ſeconde, troiſiéme & derniére Noire de chaque meſure; il vaut pourtant mieux le faire à la premiére Noire, & ſurtout après la premiére note; à moins que les quatres premiéres notes ne formaſſent des dégrés, & les autres des ſauts. Car on ne peut jamais le faire plus convenablement qu'aux grands intervalles.

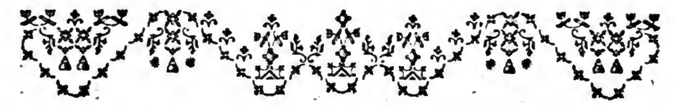
§. 9.

En exerçant bien les exemples depuis la Fig. 16. Tab. V. on apprendra à reprendre l'haleine aux endroits convenables, & on ſe trouvera avec le tems capable, de ſe tirer d'affaire à tous les paſſages que l'on pourra rencontrer.

§. 10.

Si la place le permettoit, cette matiére qui regarde la reſpiration, mériteroit bien d'être éclaircie encore par plus d'exemples, d'autant

d'autant plus que les Chanteurs & les Joueurs d'inſtrumens à vent commettent à cet égard des fautes en très grand nombre. Mais qui pourroit déterminer tous les cas, où l'on ne peut pas ſoutenir d'une même haleine, tout ce qui devroit l'être? Les cauſes en ſont ſi differentes, que le plus ſouvent on ne ſauroit bien dire, ſi c'eſt le Compoſiteur, ou le Joueur, ou l'endroit où l'on joue & chante; ou ſi c'eſt la crainte qu'on a de manquer, qui cauſe naturellement des oppreſſions de la poitrine, qui font qu'on ne prend pas toujours l'haleine convenablement. Ce qu'il y a de ſûr, c'eſt que lorsqu'on chante ou joue quelque choſe tout ſeul, on peut faire d'une même haleine deux fois ou du moins une fois autant, que lorsqu'on chante ou joue en préſence de beaucoup d'auditeurs, où il faut par conſéquent ſe prévaloir de tous les avantages, qu'offre la connoiſſance de l'art de l'exécution. Il faut s'appliquer à bien pénétrer & comprendre ce qui fait un ſens muſical, & ce qu'il faut joindre enſemble. Il faut éviter avec le même ſoin de ſéparer ce qui appartient enſemble, qu'il en faut avoir pour ne pas enchainer ce qui fait plus d'un ſens, & qui par conſéquent doit être ſéparé. Car c'eſt de-là que dépend une partie de la vraie expreſſion. Les Chanteurs & les Joueurs d'inſtrumens à vent, qui ne ſont pas capables de pénétrer le ſens du Compoſiteur, (& le nombre en eſt aſſez grand), ſont à cet égard toujours en danger de commettre des fautes, & de découvrir leur peu d'habileté. Les Joueurs d'inſtrumens à cordes ſont à cet égard en grand avantage. Il leur ſuffit, d'acquerir la connoiſſance dont nous avons parlé ci-haut, & de ne pas ſe laiſſer corrompre par les mauvais exemples de ceux qui lient tout enſemble ſans diſtinction & d'une maniére, qui rend leur expreſſion égale à celle d'une vielle.



CHAPITRE VIII.

Des Ports de voix, & des autres petits Agrémens essentiels.

§. 1.

Les Ports de voix (en Italien Appoggiature), sont non seulement des ornemens, mais aussi une chose très nécessaire. Sans eux le Chant seroit souvent fort sec & fort simple. Pour qu'une mélodie ait un air galant, il faut qu'elle ait toujours plus de Consonnances que de Dissonnances. Cependant quand il y a plusieurs Consonnances qui se suivent, & qu'après quelques notes vites il en vient un longue Consonnance, l'oreille peut facilement en être fatiguée. Les Dissonnances doivent donc quelquefois l'exciter & la reveiller. C'est à quoi les Ports de voix peuvent beaucoup contribuer; parce qu'ils se changent en Quartes & Septiémes, lorsqu'ils sont devant la Tierce ou la Sixte à compter du ton principal, & sont sauvés par la note suivante.

§. 2.

On les marque par de petites notes postiches, pour ne les pas confondre avec les notes ordinaires, & ils reçoivent leur valeur des notes devant lesquelles ils se trouvent. Il n'importe pas beaucoup, qu'ils ayent plus d'une croche, ou qu'ils n'en ayent aucune. Cependant pour l'ordinaire on ne leur donne qu'une croche. Et on ne se sert de ceux à deux croches que devant les notes, auxquelles on ne peut rien oter de leur valeur; p. e. devant deux ou plusieurs notes longues, soit qu'elles soient des Noires ou des Blanches, si elles sont d'un même ton, v. Tab. VI. Fig. 25. On exprime fort brievement ces petites notes à Double croche, de toute façon qu'il faille les prendre, d'en bas ou d'en haut; & on les entonne au frapper à la place des notes principales, &c.

§. 3.

§. 3.

Les Ports de voix sont un retardement de la note précédente. On peut donc les prendre d'en haut ou d'en bas, suivant la note qui précéde, v. Tab. VI. Fig. 1 & 2. Lorsque la note qui précéde, est un ou deux dégrés plus haut que la suivante, devant laquelle se trouve le port de voix: on doit prendre celui-ci d'en haut, v. Tab. VI. Fig. 3. Mais si celle qui précéde est plus basse que la suivante; on doit le prendre d'en bas, v. Fig. 4. & il est le plus souvent la Neuviéme qui se sauve en la Tierce, ou la Quarte qui se sauve en la Quinte par en haut.

§. 4.

La langue doit mollement entonner les Ports de voix, les faire enfler si le tems le permet, & y couler un peu plus foiblement la note suivante. Cette sorte d'agrément se nomme *Accents* & vient des Italiens.

§. 5.

Il y a deux sortes de ports de voix. Les uns doivent être entonnés, comme des notes bonnes, ou au frapper; les autres comme des notes mauvaises, ou au lever de la mesure. On pourroit nommer les premiers *frappants*, & les autres des Ports de voix *passagers*.

§. 6.

Le Ports de voix passagers se trouvent, lorsque plusieurs notes de même valeur descendent par des sauts de Tierce, v. Tab. IV. F. 5. On les exprime dans l'execution comme on peut voir Fig. 6. Il faut soutenir les points, & donner un coup de langue sur les notes où commence l'arc, c. a. d. sur la seconde, la quatriéme & la sixiéme note. Il ne faut pas confondre cette sorte avec les notes, où il y a un point après la seconde, & qui expriment presque la même mélodie, v. Fig. 7. Dans cette figure la seconde, la quatriéme, & les suivantes courtes notes viennent au frapper de la mesure, comme des Dissonnances contre la Basse; aussi les exprime-t-on avec hardiesse & vivacité. Au contraire les Ports de voix dont il s'agit ici, demandent une expression flatteuse. Si l'on vouloit donc allonger la petite note Fig. 5. & qu'on voulut la donner par un coup de langue dans le tems de la note principale qui suit, cela changeroit tout à fait le chant, & étant tel qu'il est exprimé Fig. 8. cela seroit tout opposé à la maniére Françoise de jouer d'où viennent ces Ports de voix, & contrai-

contraire à la penſée de leurs inventeurs, qui ont à cet égard obtenus un applaudiſſement général. Souvent il y a deux ports de voix devant une note, dont le premier eſt marqué par une petite note, & le ſecond par une note qui ſe compte avec dans la meſure, comme cela ſe rencontre aux Pauſes, v. Fig. 9. Alors on exprime par un petit coup de langue la petite note, on la compte dans le tems & de la note précédente au lever. Il faut jouer les notes de la Fig. 9. comme elles ſont exprimées à la Fig. 10.

§. 7.

Les Ports de voix frappants, ou tels qu'ils viennent en frappant la meſure, ſe rencontrent devant une note longue au frapper, laquelle ſuit une courte au lever, v. Tab. VI. Fig. 11. Il y faut ſoutenir le Port de voix la moitié de la ſuivante note principale, & on joue comme on voit Fig. 12.

§. 8.

Si le Port de voix doit faire l'ornement d'une note pointée, celle-ci ſe partage en trois parties, dont le port de voix reçoit deux, & la note même n'en reçoit qu'une, ſavoir, autant que vaut le point. Ainſi les notes Fig. 13. doivent être jouées comme il eſt marqué Fig. 14. Ces régles, de même que celles du §. précédent ſont générales; de quelque ſorte que ſoient les notes, & que les ports de voix ſoient plus haut ou plus bas que les notes qui les ſuivent.

§. 9.

Lorsque dans la Meſure de Six-quatre ou de Six-huit, deux notes ſe trouvent liées enſemble, & que la premiére ait après elle un point, comme cela arrive dans les Giques: on doit ſoutenir les ports de voix, autant que vaut la premiére note avec le point, v. Tab. 15 & 17. On les joue comme Fig. 16 & 18. & s'éloigne par conſéquent de la régle précédente. Il faut regarder ces ſortes de Meſure par rapport à ces ports de voix, comme des Meſures égales, & non comme des Meſures inégales.

§. 10.

Lorsqu'il y a des tremblemens ſur des notes, qui à l'égard du ton principal forment des diſſonnances, que ce ſoit la Quarte ſuperfluë, ou la fauſſe Quinte, ou la Septiéme, ou la Seconde, v. Fig. 19. 20. 21. 22. on doit faire fort court tous ces ports de voix devant les tremblemens, pour ne pas changer les diſſonnances en conſonnances. p. e.

Si

Si l'on faiſoit durer le port de voix de la Fig. 21. la moitié auſſi longtems que le Gis (*ſol dieſe*) qui ſuit avec le tremblement; on entendroit au lieu de la Septiéme F (*fa*) contre Gis (*ſol dieſe*), la Sixte F (*fa*) contre A (*la*), & par conſéquent on n'entendroit plus aucune diſſonnance; ce qu'il faut éviter autant qu'il eſt poſſible, pour ne pas gater la beauté & l'agrément de l'harmonie.

§. 11.

Lorsque devant une note il y a un port de voix, & après elle une pauſe; on donne, à moins qu'il ne faille abſolument prendre haleine, au port de voix le tems de la note, & à la note le tems de la pauſe. Les trois ſortes de notes de la Fig. 23. ſe jouent, comme il eſt exprimé Fig. 24.

§. 12.

Ce n'eſt pas aſſez, de ſavoir jouer les ports de voix ſelon leur nature & difference, lorsqu'ils ſont marqués; il faut auſſi ſavoir les mettre convenablement, lorsqu'ils ne ſont pas écrits. Voici une régle, dont on peut ſe ſervir pour l'apprendre. Lorsqu'après une ou pluſieurs courtes notes au frapper ou au lever de la meſure, vient une longue note, & qu'elle reſte dans l'harmonie conſonnante; il faut mettre un port de voix devant la longue note, pour entretenir toujours le chant agréable; la note précédente montrera, s'il faut prendre le port de voix d'en haut ou d'en bas.

§. 13.

Le petit exemple, Fig. 26. comprend la plupart des ports de voix. Pour ſe convaincre de leur néceſſité & de l'excellent effet qu'ils produiſent, il n'y a qu'à jouer cet exemple avec les ports de voix qui s'y trouvent, & à les omettre enſuite; alors on verra diſtinctement la difference du goût. On pourra auſſi voir par cet exemple, que les ports de voix ſe mettent le plus ſouvent devant les notes qui ſont ou ſuivies ou précedées de notes plus vites, & qu'il faut auſſi des ports de voix à la plupart des tremblemens.

§. 14.

Des ports de voix viennent encore quelques autres petits agrémens, qui ſont le *Demi tremblement*, v. Tab. VI. Fig. 27 & 28. le *Pincé*, v. Fig. 29 & 30. & le *Doublé*, v. Fig. 31, dont les François ſe ſervent pour donner du brillant à une piéce. Les Demi tremblemens

ſont de deux ſortes, v. Fig. 27 & 28. & peuvent être ajoutés aux ports de voix d'en haut, à la place des accents ſimples. Les Pincés ſont pareillement de deux ſortes; ils peuvent, auſſi bien que les Doublés, être joints aux ports de voix par en bas.

§. 15.

Pour donner de la vivacité & du brillant aux notes, on peut auſſi employer les Battemens, v. Fig. 32 & 33. ſavoir aux notes après un ſaut, lorsqu'on ne peut ſe ſervir des ports de voix. La premiére ſorte de Battemens ſe fait ſur la Flute par un coup de doigt & de la langue en même tems, & on peut s'en ſervir pour les notes vites, de même que pour les lentes. Mais la derniére eſpecè convient mieux pour les notes un peu lentes, que pour les vites. Il faut pourtant que les Triple croches ſoient jouées dans la derniere viteſſe, & que pour cette raiſon les doigts ne ſe levent pas fort haut.

§. 16.

Les agrémens dont nous venons de parler dans les §. 14 & 15. ſont propres, ſelon la qualité de la piéce, pour exciter la joye & la gayeté; mais les ſimples ports de voix ſont pour la tendreſſe & la triſteſſe. Or comme la fin de la Muſiqué eſt, de tantôt exciter les paſſions & tantôt les appaiſer; on reconnoit par-là l'utilité & la néceſſité de ces agrémens dans le chant ſimple & naturel.

§. 17.

Si l'on veut mêler les agrémens du §. 14 & 15. avec les ports de voix, & s'en ſervir après eux dans l'exemple de la Table VI. Fig. 26. on peut le faire aux notes, au deſſus desquelles il y a une lettre, de la maniére que nous allons l'enſeigner. L'agrément de la Fig. 27. peut être employé aux notes qui ſe trouvent deſſous (c) (d) (f) (i) & (n). Celui de la Fig. 28. convient à la note deſſous (k); celui de la Fig. 29. aux notes deſſous (g) & (m). Celui de la Fig. 30. doit être appliqué à la note deſſous (e); mais celui de la Fig. 31. à la note deſſous (b). Celui de la Fig. 32. peut être joint aux notes deſſous (a) & (l); & celui de la Fig. 33. à la note deſſous (h). Il ne ſera pas néceſſaire de dire ici, qu'à chaque endroit les agrémens doivent être faits ſur les tons, que les ports de voix indiquent.

§. 18.

Ce mélange des ſimples ports de voix avec les petits agrémens ou propretés Françoiſes, ſera connoitre que moyennant les derniéres

le

le chant devient beaucoup plus vif & plus brillant, que si on les négligeoit. Cependant il faut en user avec jugement, & c'est de là que dépend une considérable partie de la bonne expression.

§. 19.

Il y en a beaucoup, qui font un très mauvais usage aussi bien de tous les agrémens arbitraires, que des ports de voix & autres agrémens essentiels. Pourvu que le tems & leurs doigts le permettent, ils ne laissent échapper aucune note, sans y ajouter quelque chose. Ils affoiblissent le chant par de trop fréquens ports de voix & accents, ou ils le rendent trop bigarré par une surabondance de toute sorte de tremblemens, de mordants, doublés, battemens, &c. Souvent ils s'en servent pour des notes, où une oreille qui n'est faite qu'à demi à la Musique, comprend dabord, qu'ils n'y conviennent point. S'il arrive qu'un Chanteur célébre fait les ports de voix d'une maniére qui surpasse le commun en agrément: aussitôt la moitié des Chanteurs de sa nation commencent à gémir, & à oter par leur désagréables plaintes tout le feu jusqu'aux piéces les plus vives, croyant par-là égaler ou même surpasser en mérite ce grand Chanteur. Il est vrai que les ornemens dont nous avons parlé, sont essentiellement nécessaires à une bonne expression. Toutefois il faut s'en servir avec modération, ne devant jamais faire des excès en ce qui est bon. Les mets les plus exquis & les plus délicats excitent le dégout, lorsqu'il faut les prendre trop souvent. Il en est de même des agrémens dans la Musique, quand on s'en sert avec profusion, & qu'on cherche d'en accabler l'oreille. Un chant majestueux & vif devient bas & simple par un mauvais usage des ports de voix; & une mélodie triste & tendre devient gaïe & brusque par de trop fréquens tremblemens & par une surabondance d'autres agrémens; les pensées du Compositeur en sont dans l'un & l'autre cas gatées. De même que les agrémens rendent une piéce meilleure, quand on les employe à propos, ils peuvent aussi la rendre mauvaise, quand on s'en sert mal à propos. Ceux qui souhaitent fort d'acquerir le bon gout, & ne le possédent pas encore, tombent le plus facilement dans cette méprise. Faute de sentiment délicat, ils ne savent pas traiter comme il faut la simple mélodie; ils s'ennuyent, pour ainsi dire, de la noble simplicité. Voulant donc éviter de pareilles fautes, il faut s'appliquer de bonne heure, à ne chanter ou jouer d'une maniére ni

trop ſimple ni trop bigarrée, & à mêler toujours le ſimple avec le brillant. Il faut ſe ſervir des petits ornemens, comme on ſe ſert des épices dans les mets, & prendre pour régle le ſentiment qui domine à chaque endroit: alors on en fera nullepart ni trop ni trop peu, & on ne changera jamais une paſſion en une autre.



CHAPITRE IX.

DES TREMBLEMENS.

§. 1.

Les Tremblemens relevent infiniment l'exécution de la Muſique, lui donnent un grand éclat, & y ſont ainſi que les ports de voix indiſpenſablement néceſſaires. Fut-il qu'un joueur d'inſtrument ou un chanteur eut toute la capacité qu'exige le bon goût pour exprimer une piéce; s'il ne ſait faire de bons tremblemens, il ne ſera jamais qu'imparfait dans ſon art. La nature donne ici à l'un, ce que l'autre ne ſauroit acquerir que par beaucoup d'application. L'un pourra faire les tremblemens avec tous les doigts; un autre ne le pourra qu'avec quelques uns; & à un troiſiéme les tremblemens ſeront toute ſa vie une pierre d'achopement. Il eſt à croire, que cela vient plutôt de la conſtruction des nerfs que de notre volonté. On peut pourtant ſe corriger beaucoup par l'application; pourvu qu'on n'attende pas que le tremblement vienne de ſoi-même; & que l'on commence de bonne heure, ſe donnant les peines néceſſaires pour ateindre la perfection dans ce point, lorsque les doigts ſont encore dans leur cru.

§. 2.

On n'a pas beſoin de faire tous les tremblemens avec la même viteſſe. Il faut ſe régler non ſeulement au lieu où l'on joue, mais auſſi à la piéce même que l'on doit jouer. Si le lieu où l'on joue, eſt grand, & qu'il retentiſſe; un tremblement un peu lent fera un meilleur effet qu'un tremblement vite. Car un mouvement des tons trop vite,

vite devient confus par le retentiſſement, & les tremblemens deviennent alors indiſtincts. Si au contraire c'eſt un petit endroit ou une chambre tapiſſée, où les auditeurs ſont fort près; le tremblement vite vaudra mieux que le lent. Outre cela il faut ſavoir diſtinguer, quelle ſorte de piéces on joue, afin de ne pas confondre une choſe avec l'autre, comme cela arrive à bien de gens. Dans les piéces triſtes les tremblemens ſe font lentement; mais dans les piéces gaïes ils doivent ſe faire plus vite.

§. 3.

A l'égard de la lenteur & de la viteſſe, il ne faut donner dans aucun excés. Le tremblement tout à fait lent, qui n'eſt en uſage que dans le chant François, vaut auſſi peu que le tremblement tout à fait vite, que les François appellent *chevroté*. Quand même quelques uns des plus grands & de plus renommés chanteurs le feroient de la plus ſéduiſante maniére, il ne faut pas ſe laiſſer impoſer par-là. Et quoiqu'il y en ait, qui regardent ce tremblement chevroté comme un mérite particulier; ils ne conſidérent pas, qu'un tremblement moderé & égal eſt bien plus difficile à apprendre, que celui qui ſe fait avec tant d'indiſtincte viteſſe, lequel doit par conſéquent être plutôt cenſé pour un défaut.

§. 4.

Le tremblement de la Tierce, lorsqu'on entonne la Tierce au lieu du ton qui ſuit immédiatement après la note principale, a été en uſage autrefois, & il ſe trouve encore aujourd'hui des joueurs de Violon & de Haútbois Italiens qui s'en ſervent; mais il ne faut pas l'employer ni pour le chant ni pour les inſtrumens, (ſi ce n'eſt pour la Muſette). Un tremblement ne doit occuper que la place d'un ton ou d'un demi ton, ſelon que le demande le mode & la note dont le tremblement tire ſa ſource.

§. 5.

Pour que les tremblemens ſoient parfaitement beaux, il faut les faire égals, c'eſt à dire, d'une viteſſe égale & moderée en même tems; c'eſt pourquoi il faut ſur les inſtrumens qu'on ne leve pas les doigts pour donner un coup plus haut que pour donner l'autre.

§. 6.

Il ſeroit un peu difficile, de marquer préciſement la juſte viteſſe d'un bon tremblement. J'imagine pourtant, que le mouvement d'un

tremblement *long* qui prépare la fin d'une piéce, ne seroit ni trop vite ni trop lent, si pendant l'espace d'un battement de poux, le doigt ne fait guères plus de quatre mouvemens, & par conséquent huit de ces notes qui se trouvent dans la Tab. VII. Fig. 1. Dans les piéces vites & gaïes les tremblemens courts se peuvent faire un peu plus vite, & on peut alors, pendant le tems d'un battement de poux, lever le doigt encore une ou deux fois de plus; bien entendu pourtant, que cela ne trouve lieu qu'à des notes courtes, & lorsqu'il y en a plusieurs qui se suivent.

On pourroit encore remarquer en général, par rapport à la vitesse des tremblemens, qu'elle doit être differente selon que les tons sont haut ou bas. Je prendrai pour régle les quatre Octaves du Clavecin, & je crois que lorsque dans l'Octave à une ligne on fera les tremblemens dans la vitesse dont nous avons parlé, on peut les faire un peu plus vites dans l'Octave à deux lignes, & d'autant plus lents dans celle sans ligne, & encore plus lents dans la premiere Octave. Je conclus de là, qu'à l'égard de la voix de l'homme, le Dessus peut faire le tremblement plus vite que la Haute-Contre; & la Taille & la Basse dans la même proportion plus lentement que le Dessus & la Haute-Contre. Les tremblemens sur le Violon, la Haute-Contre de Viole, le Violoncello & le grand Violon pourroient être égaux à ceux des quatre voix. Sur la Flute & le Hautbois on pourroit faire les tremblemens aussi vite que le Dessus les fait, & la vitesse des tremblemens sur le Basson pourroit égaler celle des tremblemens de la Taille. Il sera libre à chacun d'adopter ou de rejetter cette opinion; & quoique ces sortes de subtilités pûssent être censées inutiles par un nombre de mes lecteurs, je sai que ceux qui ont le gout délicat, le jugement mur, & beaucoup d'experience ne me seront pas tout a fait contraires.

§. 7.

Chaque tremblement commence par le port de voix, qui est devant sa note & qui se prend ou d'en haut ou d'en bas, comme nous l'avons dit dans le Chapitre précédent. La fin de chaque tremblement consiste en deux petites notes, qui suivent la note du tremblement & qui sont jointes dans la même vitesse, v. Tab. VII. Fig. 2. On leur donne en Allemand un nom qui veut dire le coup d'après. Quelquefois ces deux petites notes sont écrites, v. Fig. 3. mais lorsqu'il n'y a que la simple note, v. Fig. 4. on doit sousentendre & le port de voix & le coup d'après; parce que sans cela le tremblement ne seroit ni parfait ni assez brillant.

§. 8.

§. 8.

Le port de voix du tremblement est souvent aussi vite, que les autres notes qui forment le tremblement; p. e. lorsqu'après une pause il vient une nouvelle pensée avec un tremblement. D'ailleurs ce port de voix, qu'il soit long ou court, doit toujours être entonné par un coup de langue; mais le tremblement & le coup d'après doivent être coulés.

§. 9.

Les notes qui précédent ou les ports de voix du tremblement sont de deux sortes, & peuvent être ou des tons entiers ou des demitons. Or en levant le doigt sur la Flute, cela fait la plupart entendre un ton entier. Il est donc nécessaire qu'on menage l'haleine aux tremblemens qui ne consistent que des demitons; qu'on ne leve pas le doigt fort haut, & qu'on frappe vite; afin qu'il paroisse à l'oreille de n'entendre qu'un demiton. Il faut donc bien retenir dans sa mémoire le ton des ports de voix, & l'entonner avec beaucoup de vent; & dès qu'on veut battre du doigt, il faut moderer le vent & faire en sorte que le doigt ne quitte presque pas le bois.

§. 10.

Pour donner plus de clarté à ce que je viens de dire, je rapporterai les principales notes avec leurs ports de voix de demitons. Le port de voix F (*fa*) devant E (*mi*), v. Fig. 5. se changeroit en Fis (*fa diese*), si on élévoit trop haut le doigt 5; Dis (*mi b mol*) changeroit en E (*mi*), v. Fig. 6. C (*ut*) en Cis (*ut diese*), v. Fig. 7. B (*si b mol*) en H (*si*), v. Fig. 8. As (*la b mol*) en A (*la*), v. Fig. 9. A (*la*) en H (*si*), v. Fig. 10. soit en haut ou en bas. De cette maniére tous les tremblemens qui consistent en demitons seroient faux; mais en suivant la régle du §. précédent on pourra les faire avec netteté & avec justesse. Cette remarque paroitra peut-être nouvelle à bien des joueurs de Flute. Cependant je la regarde comme très nécessaire. Sans la netteté des tons l'oreille ne peut être satisfaite; & la négligence de la juste proportion des intervalles est le défaut, par lequel les joueurs de Flute ont fait perdre à cet instrument sa réputation chez beaucoup de Musiciens, qui n'en connoissant pas les qualités & les difficultés, s'imaginent qu'on n'en puisse jouer avec plus de netteté qu'ils l'ont entendu pour la plupart jusqu'à présent. C'est pour l'instruction de ceux qui s'appliquent à une execution nette sur

ſur cet inſtrument, que j'ai voulu faire ces remarques, & en s'exerçant eux mêmes ils acquerront encore plus de lumiéres à cet égard.

§. 11.

On pourra voir par les Fig. 22. 23 & 24. de la Tab. VII. avec quel doigt on doit faire ſur la Flute chaque tremblement par toute la Gamme. Les chiffres qui ſe trouvent au deſſous des notes, ſervent à marquer le doigt qu'il faut employer pour frapper. Je ſuppoſe ici qu'avant de paſſer aux tremblemens, on ſache déja avec quels doigts il faut prendre chaque ton, ſuivant la Tab. I.

Pour faire le tremblement D à deux lignes (*re ſecond*), il faut donner un peu d'air avec le doigt 1. Le tremblement en ſera plus clair & plus brillant.

§. 12.

Il y a de certains tremblemens qui ne peuvent être expliqués aſſez clairement par des chiffres. Ainſi je montrerai ici en particulier de quelle maniére on doit les faire. Pour le tremblement ſur le C à deux lignes (*ut premier*) Fig. 11. on doit dabord commencer par le port de voix D (*re*), laiſſer les doigts 2. 3. 5. 6. ſur leurs troux, & faire les tremblemens avec le doigt 4.

Pour le coup d'après on levera tous les doigts enſemble, & fera entendre avec la même viteſſe du tremblement les petites notes H & C (*ſi & ut*), l'une après l'autre. S'il y a devant la petite note un b mol, v. Fig. 12. il faut au port de voix tourner la Flute en dehors, & la retourner pendant le tremblement en dedans, en moderant l'haleine; afin de ne pas faire du demiton un ton entier.

Pour le coup d'après B & C (*ſi b mol & ut*), il faut lever la main droite & le doigt 2; le doigt 3. reſtera en ouvrant & fermant le trou 1; enſuite on fermera 2. & on entendra à la fin C (*ut*) toul ſeul.

Pour le tremblement du C à trois lignes (*ut ſecond*), v. Fig. 13. il faut fermer à moitié le trou 1. mais tout à fait le trou 2 & 3; le trou 7. reſte ouvert; on bat en même tems avec 4 & 5; & 6. fait le coup d'après.

On peut faire ce tremblement encore d'une autre façon: ſavoir, après le port de voix D (*re*) on ferme 4. 5. 6; on bat avec 4 & 5. enſemble, & 1. forme le coup d'après.

Pour le D à trois lignes (*re troiſiéme*) ſans port de voix, v. Fig. 14. on ferme 1. à moitié, 2 & 3. tout à fait; la petite clef reſte ouverte; on bat avec 3. le laiſſant ſur le trou à la fin; & 4 & 5. forment le coup

coup d'après. On ne peut se servir de ce tremblement & de celui sur l'E à trois lignes (*mi troisiéme*) que dans le cas de nécessité; parce que sur la Flute l'un & l'autre ne consiste qu'en demitons.

Pour le *Des* à deux lignes (*re b mol second*), v. Fig. 15, on prend premiérement *Es* (*mi b mol*), & la main droite reste; 1. est à moitié ouvert, & 2 & 3. doivent battre en même tems; à la fin on léve tous les doigts, & 1. forme le coup d'après. On en use de même pour le tremblement de Cis à deux lignes (*ut diese premier*), v. Fig. 16; excepté qu'au lieu de prendre la petite clef, on prend la grande.

En général ces deux tremblemens ne se trouvent que rarement, parce qu'ils sont fort durs, surtout le premier. Mais lorsque pendant qu'on fait le tremblement, on éléve un peu le petit doigt, afin que la clef approche un peu plus du trou; le tremblement en devient assez facile.

Pour le His à une ligne (*si diese premier*), v. Fig. 17, on ferme après le port de voix 2. 3. 4. 5. 6. & l'on bat avec 4; à la fin on léve tous ces doigts, & l'on fait avec 1. le coup d'après. Pendant le tremblement on doit moderer l'haleine, afin de ne pas faire entendre D (*re*) au lieu de Cis (*ut diese*). Pour le Fis à une ligne (*fa diese premier*), v. Fig. 18. on fait le tremblement avec le doigt 3. à cause du port de voix de Gis (*sol diese*). On en use de même pour l'Octave plus haute.

Mais à l'égard de la Fig. 19. on doit prendre Fis à deux lignes (*fa diese second*) avec 1. 2. 3. 5. 6. 8. à cause que la note suivante E (*mi*) a un diese, & 3. doit battre. Dans l'Octave plus basse on fait de même, à l'exception de la clef. Cependant on ne s'en sert que dans l'Adagio; & alors on doit non seulement tourner pour le Fis (*fa diese*) la Flute en dedans; mais aussi moderer le vent. Dans l'Allegro on fait ce tremblement, comme il est exprimé Fig. 18.

Lorsque le tremblement sur E à une & sur celui à deux lignes (*mi premier & second*) se tire du Fis (*fa diese*), on ne doit pas le faire avec 5. mais avec 4. Comme pourtant ce tremblement, ainsi que celui de Fis (*fa diese*), Fig 18. va presque jusque dans la Tierce; il faut le faire fort vite, & pas élever fort haut les doigts.

Pour le Cis à deux lignes (*ut diese premier*), v. Fig. 20. on doit commencer par le port de voix; 4. 5. 6. restent; & 2 & 3. battent ensemble. Ensuite on léve tous les doigts, & 1. forme le coup d'après.

Pour le His à deux lignes (*ſi dieſe ſecond*), v. Fig. 21. il faut faire le port de voix Cis (*ut dieſe*) par 2. 3. 4. 7; pour le tremblement on fermera encore 5 & 6. & on peut frapper ou avec 5. ou ce qui revient au même, avec 4 & 5. en même tems; 1. forme le coup d'après; mais alors tous les autres doigts reſtent.

§. 13.

Lorsqu'après un tremblement il ſuit une Cadence, ſoit au milieu ou à la fin de la piéce: on ne peut, après le tremblement avec ſon coup d'après, plus faire de port de voix devant la note finale; ſurtout lorsque la note du tremblement ſe trouve un degré plus haut que la note finale; p. e. ſi l'on faiſoit un tremblement au D à deux lignes (*re ſecond*) pour finir en C (*ut*), & qu'avant cette note finale on fit le port de voix D; cela ſeroit fade, & une telle expreſſion ſeroit fort baſſe. Cette faute n'eſt jamais commiſe par quelqu'un qui a le gout fin dans la Muſique.



CHAPITRE X.

Ce qu'un Commençant doit obſerver, lorsqu'il s'exerce en ſon particulier.

§. 1.

Je l'ai déja dit, & je le repéte encore, qu'un Commençant qui ſe propoſe d'apprendre à jouer de la Flute Traverſiére à fond, ne doit pas ſe contenter des inſtructions que je lui donne ici. Il eſt néceſſaire, qu'il les appuïe des leçons qu'un bon maitre lui pourra donner de bouche. Les régles qu'on donne par écrit, nous montrent bien quelle eſt la voye la plus ſûre pour apprendre une choſe; mais elles ne corrigent pas les fautes qu'on fait ſouvent dans l'exécution, ſurtout au commencement. L'Ecolier même ne s'en apperçoit pas, & ſi le Maitre n'eſt pas éxact à les remarquer continuellement, elles ſe tournent chez le Diſciple en coutume, & deviennent enfin

enfin une seconde nature. Alors il coute dans la suite bien plus de peine & d'attention pour se defaire du mauvais, qu'il n'en coute pour s'accoutumer au bon. Mais lorsque l'Ecolier se trouve embarrassé dans son exercice particulier; qu'il n'a pas bien compris ce que son Maitre lui a enseigné, ou même qu'il l'a oublié; & qu'enfin il a le malheur que les principes de son Maitre ne sont pas justes: alors il pourra se tirer de l'erreur par ces instructions, & retrouver le juste chemin. Dailleurs dans tous les arts qui ne s'apprennent pas par le seul entendement, & où les sens exterieurs & les membres sont aussi mis en œuvre, il faut absolument de l'adresse & de la pratique.

§. 2.

Je repeterai donc ici succinctement les principes de tout ce dont j'ai traité plus amplement dans les Chapitres précédens, pour que le lecteur les ait d'autant plus présents à l'esprit; & il lui sera en même tems commode, de les trouver ensemble en abregé.

§. 3.

On se souviendra de tenir ferme la Flute avec le pouce de la main gauche, & de la presser fort contre la bouche. On se gardera de laisser le petit doigt sur la clef aux E & F à une & à deux lignes (*mi & fa premiers & seconds*), ni laisser par négligence l'un ou l'autre doigt de la main droite sur les troux, aux tons qui ne doivent être touchés que par la main gauche.

Les doigts ne doivent être élevés ni inégalement ni trop haut. Pour savoir si l'on suit cette régle, il n'y a qu'à se mettre devant un miroir, lorsqu'on exerce des passages où les deux mains sont occupées tour à tour. Toutefois il ne faut pas non plus tenir les doigts trop près des troux; car les tons en deviendroient trop bas & faux, & le son en feroit sifflant.

Il ne faut pas tourner la Flute tantot en dehors, tantot en dedans: car alors les tons feroient ou plus bas ou plus hauts qu'ils ne doivent l'être.

Il ne faut pas en jouant pancher la tête par devant; car le trou de l'embouchure feroit alors trop couvert, & le vent ne pourroit pas bien monter.

Les bras doivent être un peu éloignés du corps, & élevés en haut.

Il faut prendre garde de ne pas faire avec la tête, le corps ou les bras, aucun geſte inutile ou embarraſſé; car quoique cela ne ſoit pas une choſe eſſentielle, elle ne laiſſe pas de produire un mauvais effet, & d'être déſagréable aux yeux de ceux qui voyent ces grimaces.

Les tons doivent être produits nettement, tant par rapport à l'application que par rapport à l'expreſſion.

Il faut être fort attentif au mouvement du menton & des levres, pour les notes qui montent & deſcendent.

Il faut entonner les tons qui ſont hauts, foiblement, ſelon leur proportion; & ceux qui ſont bas avec plus de force, ſurtout dans des paſſages ſautants.

A l'égard de la force du ton, il faut en général ſe donner de garde, de ne jamais jouer une piéce ni avec trop de force ni avec trop de foibleſſe; afin de ſe reſerver toujours l'avantage de pouvoir exprimer, lorsqu'il le faut, après le *forte* un *fortiſſime*, & après le *piano* un *pianiſſimo.* Cela ne peut être effectué que par un redoublement ou par une moderation du vent. Car d'éxécuter toute une piéce d'une maniére uniforme & d'un chant toujours égal; enfin de garder, pour ainſi dire, toujours la même couleur: cela devient ennuïeux.

Il faut accoutumer la poitrine & les poumons, d'être toujours dans un mouvement actif, & d'entretenir la vivacité du vent; c'eſt le moyen de donner, ſurtout dans l'Allegro, de la grace au chant par la différence de la force du vent.

A l'égard de l'haleine, il ne faut jamais attendre pour la reprendre à l'extrémité; il ne faut pas auſſi la prendre dans certains endroits, où il ne convient pas. Autrement on romproit la ſuite de la mélodie, & on la rendroit inintelligible.

Il faut qu'un Ecolier marque toujours la meſure du pié, c. a. d. dans les piéces lentes les Croches, & dans les vites les Noires.

La langue doit toujours s'accorder avec les doigts, & ne pas s'accoutumer à être lourde & peſante. Car c'eſt de là que dépend la vivacité & la netteté de l'expreſſion. C'eſt pourquoi il faut beaucoup exercer la langue par le *ti.*

Dans les paſſages il ne faut pas ſeulement prendre garde aux notes, mais principalement auſſi aux doigts, qui ſervent à leur exécution;

afin

afin de ne pas lever les doigts, lorsqu'il faut couvrir les troux. C'est une faute que l'on commet facilement, quand on n'est pas encore assez ferme dans la lecture des notes & dans la mesure.

Il ne faut pas commencer une piéce plus vite qu'on n'est en état de la finir; l'on doit au contraire s'appliquer à exprimer nettement les notes, & repeter souvent ce que les doigts ne peuvent pas d'abord faire.

§. 4.

Le maitre doit aussi être fort attentif pendant les leçons, à tout ce que nous venons de rapporter, & ne rien passer à son disciple, pour qu'il ne s'accoutume pas à ces défauts; & pour les pouvoir remarquer d'autant plus facilement, il faut que le Maitre se mette à la droite du disciple, lorsqu'il joue.

§. 5.

Une personne qui commence, doit choisir des piéces courtes & aisées, pour pouvoir exercer l'embouchure, la langue & les doigts; afin de ne pas occuper la memoire plus que la langue & les doigts. De telles piéces peuvent être composées dans les modes aisés, comme G (*sol*) tierce majeure, C (*ut*) tierce majeure, A (*la*) tierce mineure, F (*fa*) tierce majeure, H (*si*) tierce mineure, D (*re*) tierce majeure, & E (*mi*) tierce mineure. Quand on aura acquis assez d'habitude pour l'embouchure, la langue & les doigts; alors on peut aussi entreprendre de jouer des piéces composées dans des modes plus difficiles, comme A (*la*) tierce majeure, E (*mi*) tierce majeure, H (*si*) tierce majeure, Cis (*ut diese*) tierce mineure, B (*si b mol*) tierce majeure, G (*sol*) tierce mineure, C (*ut*) tierce mineure, Dis (*mi b mol*) tierce majeure, F (*fa*) tierce mineure, B (*si b mol*) tierce mineure, & As (*la b mol*) tierce majeure. Il est vrai, que ces modes paroitront un peu difficiles à celui qui commence; mais il n'aura pas tant de peine à les exécuter, puisque tout lui est encore difficile, qu'il en auroit, s'il vouloit attendre jusqu'à qu'il ait déja acquis quelque habileté de jouer. Car alors ces modes lui paroitroient des difficultés toutes nouvelles; & n'étant plus accoutumé d'en surmonter, ils lui porteroient obstacle pour longtems.

§. 6.

Pour accoutumer la simple langue *ti* à des coups égaux, les piéces les plus aisées sont celles qui ne consistent qu'en une sorte de notes sautantes, soit qu'elles soient des Croches ou des Double croches,

dans la Mesure ordinaire, ou dans celle de Six huit ou de Douze huit, comme on en rencontre dans les Giques.

§. 7.

Mais pour la langue *tiri*, les notes pointées sont plus convenables que celles qui sont de même valeur; comme on le voit par les exemples à la Section II. du Chapitre VI. Il faut donc exercer des piéces de mesure égale & inégale, comme sont les Giques & les Canaries.

§. 8.

Après qu'un Ecolier sera assez ferme par rapport aux doigts & à la lecture des notes; il faudra ensuite qu'il s'exerce avec assiduité dans la Double langue *did'll*, & il s'y perfectionnera, en jouant des passages plus difficiles & plus longs selon les régles que nous avons données plus haut. Pour y réussir, il faut qu'il tire des Solo & des Concerts des passages aisés qui vont plus par degré que par sauts, & il doit les jouer dabord lentement, & ensuite toujours un peu plus vite, pour accorder ensemble la langue & les doigts.

§. 9.

Afin que d'éviter que la langue ne devance les doigts, ce qui arrive fort aisément, il faut appuyer un peu sur la note que la Double langue exprime par *di*, & la distinguer des autres, v. Chap. VI. Section III. §. 5 & 15. On marquera donc dans la mesure ordinaire la premiére de quatre Double croches; dans des Triolets la premiére des trois; dans des Triple croches la premiére des huit; dans l'*Allabreve* la premiére de quatre Croches; dans le Triple, quelles que soient les notes, Croches ou Double croches, la premiére en frappant la mesure. C'est le moyen non seulement de tenir la langue en ordre, mais aussi de s'accoutumer à ne pas se presser trop. Ce défaut fait très souvent, que les notes principales du chant ne rencontrent pas, comme elles le doivent, le tems des notes fondamentales; ce qui fait un fort mauvais effet.

§. 10.

Pour donner à la langue & aux doigts une égale promtitude, il faut que l'Ecolier ne joue pendant un assez longtems, que des piéces qui consistent en des passages difficiles, roulans & sautans, dans les modes de la Tierce majeure & mineure. Il faut aussi tous les jours exercer

exercer les tremblemens dans tous les tons, pour les rendre familiers à tous les doigts. S'il néglige ces deux points, il ne ſera jamais en état de jouer un Adagio nettement & proprement; car les petits agrémens exigent bien plus de viteſſe que les paſſages mêmes.

§. 11.

Je ne voudrois pas conſeiller à un Ecolier, d'entreprendre avant le tems d'exécuter des piéces galantes, & encore moins l'Adagio. C'eſt ce que la moindre partie des amateurs de la Muſique comprennent, & la plupart veulent commencer par où ils doivent finir; c. a. d. par des Concerts & des Solo, où l'on brode beaucoup l'Adagio par des agrémens qu'ils ne ſont pourtant pas encore capables d'exécuter. Ils regardent comme le meilleur maitre celui qui eſt le plus prodigue de ces agrémens. Mais au lieu d'avancer, ils reculent plutot; & après s'être tourmentés pluſieurs années, ils ſont le plus ſouvent obligés de recommencer de nouveau, c'eſt à dire, d'apprendre les premiers principes. S'ils euſſent eu la patience néceſſaire, ils auroient plus profités dans deux ans qu'ils n'ont fait dans dix.

§. 12.

Un Apprentif ne doit pas ſe faire entendre publiquement, avant que d'avoir toute la fermeté néceſſaire dans la meſure & dans la lecture des notes. Car par la crainte que fait naitre cette incertitude, il s'accoutumera à beaucoup de défauts, dont il aura enſuite bien de la peine à ſe défaire.

§. 13.

Après donc qu'un Apprentif aura conſumé un tems conſidérable à s'exercer dans l'uſage de la langue, des doigts & de la meſure, de la maniére dont nous venons de l'enſeigner: alors il pourra prendre des piéces, où il y ait plus de chant que dans celles dont nous avons parlé, & où il puiſſe employer des ports de voix & des tremblemens; afin qu'il apprenne à jouer une piéce d'une maniére chantante & nourriſſante, c'eſt à dire avec un chant ſoutenu. Pour cet effet les piéces Françoiſes, ou celles qui ſont compoſées dans ce gout, ſont plus avantageuſes que les Italiennes. Car les piéces dans le gout François ſont la plupart des piéces caracteriſées & compoſées avec les ports de voix & tremblemens, de ſorte qu'à ce que le Compoſiteur a écrit, on ne peut preſque plus rien ajouter; au lieu que dans

dans la Musique composée dans le gout Italien, on laisse beaucoup à la volonté & à la capacité de celui qui joue. A cet égard l'exécution de la Musique Françoise, telle qu'on l'écrit dans son simple chant avec les agrémens à l'exception des passages, est plus servile & plus difficile que celle de la Musique Italienne, comme on l'écrit aujourd'hui. Cependant parce que pour l'exécution de la Musique Françoise, on n'a pas besoin de savoir la Basse continue, ni d'entendre l'art de la Composition; qu'au contraire ces connoissances sont essentielles pour la Musique Italienne; & cela à cause des certains passages qu'on écrit d'une maniére fort simple & seche, pour laisser au joueur la liberté de les varier plus d'une fois, selon sa capacité & son jugement, afin de surprendre toujours ses auditeurs par de nouvelles inventions; on doit par ces raisons conseiller à un Ecolier, de ne point s'engager à jouer des Solo dans le gout Italien avant le tems, & avant que d'avoir acquis certaines connoissances de l'harmonie; car en ne suivant pas cette régle, on met soi-même un obstacle à son avancement.

§. 14.

C'est donc de cette maniére dont nous venons de parler au §. précédent, qu'il doit prendre pour s'exercer des Duo & des Trio bien travaillés, composés par de bons maitres, & qui contiennent des Fugues; & il doit s'y arrêter un tems assez considérable. Car il en tirera un grand avantage par rapport à la lecture des notes, à la mesure & aux pauses. En fait de Trio, je recommande préférablement ceux de Telemann, qui en a composé plusieurs dans le gout François il y a plus de trente ans; quoiqu'il soit assez difficile de les avoir, parce qu'ils n'ont pas été gravés. Au reste la Musique travaillée, & surtout les Fugues, paroissent moins goutées qu'elles ne l'étoient autrefois, & passent actuellement pour une pédanterie chez la plupart des Musiciens, & chez les amateurs; apparemment c'est à cause qu'on n'en connoit ni le mérite ni l'utilité. Mais celui qui veut bien apprendre, ne doit pas se laisser imposer par ce préjugé; il doit plutot être persuadé qu'il retirera un grand profit des peines qu'il prendra pour cet effet. Car aucun Musicien raisonnable ne disconviendra que cette Musique travaillée est un des moyens principaux, qui nous ouvre la carriére pour acquerir la connoissance de l'Harmonie, & la science de bien exprimer un chant naturel & simple, & de l'embellir comme il faut. Par là on apprend aussi à se former un excellent

cellent coup d'œuil, & comme l'on dit, à jouer à livre ouvert. On n'y parviendra pas si tot, en ne jouant que des piéces mélodieuses & composées pour une seule partie, que la memoire peut facilement retenir; & l'on sera longtems obligé d'apprendre tout par cœur, avant de savoir exécuter des choses tellement difficiles. Les joueurs de Flute ont surtout, encore moins d'occasion de jouer à livre ouvert que les autres joueurs d'instrument: car on employe la Flute plus souvent pour des Solo & pour des parties concertantes, que pour servir aux parties qui ne font que remplir. C'est pourquoi un Ecolier doit rechercher l'occasion de jouer dans des Concerts des parties de *remplissages.*

§. 15.

En jouant des Duo, Trio, &c. il sera très utile à un Commençant, de jouer tour à tour tantôt la premiére tantôt la seconde partie. Jouant la seconde partie il apprendra à cause des imitations, non seulement à bien suivre l'expression de son maitre; mais aussi il ne s'accoutumera pas à apprendre tout par cœur, ce qui est nuisible pour la lecture des notes. Il faut qu'il se régle continuellement à ceux qui jouent avec lui, & surtout à la partie fondamentale; par-là il apprendra plus facilement l'harmonie, la mesure, & à jouer les tons avec netteté. Si au contraire il est négligent à cet usage, sa maniére de jouer sera toujours défectueuse.

§. 16.

C'est encore un grand avantage pour un Ecolier, lorsqu'il cherche à connoitre dans les passages les differentes sortes de transpositions, en lesquelles une mesure a de la ressemblance avec l'autre. Car par ce moyen on peut souvent savoir d'avance la continuation de plusieurs mesures, sans avoir besoin de regarder à chaque note en particulier, ce qui n'est pas toujours possible, lorsqu'il faut une grande vitesse.

§. 17.

Après donc qu'un Ecolier se sera occupé assez longtems à des passages & à des piéces travaillées; que la langue & les doigts seront souples, & qu'il se sera rendu propre & familier tout ce que nous avons dit jusqu'à présent; alors il pourra prendre quelques Solo & quelques Concerts composés dans le gout Italien. Cependant il doit choisir dabord ceux où l'Adagio ne va pas trop lentement, & où il y a dans l'Allé-

gro des passages courts & faciles. Il tachera de broder le simple chant dans l'Adagio par des ports de voix, des tremblemens, & des petits agrémens, comme nous l'avons enseigné dans les deux Chapitres précédens. Il continuera de même jusqu'à ce qu'il se soit rendu la pratique aisée, & qu'il soit en état de jouer proprement & agréablement un chant simple, sans l'orner de beaucoup de variations arbitraires. Mais si cette sorte d'agrémens ne lui paroit pas suffisante pour des certains Adagio, dont la composition est platte & seche; je le renvoye aux Chapitres XIII & XIV. où l'on traite des variations arbitraires, & de la maniére dont il faut jouer l'Adagio; il pourra y puiser de quoi s'instruire plus amplement.

§. 18.

En apprennant à jouer de la Flute, on parviendra à une plus grande perfection, si l'on veut s'appliquer en même tems, si non à la Composition, du moins à la science de la Basse continue. Si un Ecolier trouve occasion à apprendre à chanter, avant de jouer de la Flute, ou du moins en même tems, je lui conseille particuliérement d'en profiter. Il acquerra par là d'autant plus facilement un bonne expression sur la Flute; & il tirera surtout de grands avantages de la connoissance de l'art de chanter, pour broder raisonnablement un bon Adagio. Il ne restera pas alors un simple joueur de Flute; il se prépare le chemin, pour devenir un véritable Musicien.

§. 19.

Afin qu'un Ecolier acquiere aussi une idée générale de la difference du gout de la Musique, il faut qu'il connoisse les piéces caractérisées des differentes nations & provinces, & qu'il les apprenne à jouer chacune dans son genre. Cela lui procurera avec le tems plus d'utilité qu'il n'en appercévra dès le commencement. La diversité des piéces caractérisées est plus fréquente dans la Musique Françoise & Allemande, que dans l'Italienne & dans celle des autres nations. La Musique Italienne est moins bornée que toute autre; mais la Françoise l'est presque trop, d'où vient peut-être que dans la Musique Françoise le nouveau semble toujours avoir de la ressemblance avec le vieux. Toutefois il ne faut point mepriser la methode de jouer des François, on doit plutot recommander à un Apprentif de méler la propreté & la clarté des François avec l'obscurité des joueurs d'instrumens Italiens.

Il

Il s'y agit principalement du coup d'archet & de l'usage des agrémens, auquel dernier les joueurs d'instrument Italiens font trop, & les François en général trop peu. Son gout en déviendra plus général; car le bon gout général ne se trouve pas chez une seule nation, quoique chacune d'elles s'en flatte; il faut le chercher & le prendre des differentes nations, en faisant un mélange heureux d'excellentes pensées & de bonnes méthodes de jouer. Chaque nation a dans ses pensées de Musique quelque chose d'agréable qui plait, aussi bien que quelque chose de mauvais qui rebute. Quiconque sait donc choisir le meilleur, ne se laissera pas entrainer par ce qu'il y a de commun, de bas & de vitieux. Je m'étendrai davantage sur ce sujet dans le Chap. XVIII.

§. 20.

L'on voit par ce que je viens de dire, qu'un Ecolier doit chercher, autant qu'il lui sera possible, à entendre de la Musique qui soit bonne & qui obtienne un applaudissement général. Cela lui facilitera beaucoup le chemin pour parvenir au bon gout dans la Musique. Il doit tacher de profiter non seulement des bons joueurs d'instrumens; mais aussi des bons Chanteurs. Pour cet effet il s'appliquera premiérement à bien distinguer dabord les tons; & lorsque p. e. il entendra quelqu'un jouer de la Flute, il remarquera le ton principal de la piéce, pour pouvoir plus facilement juger des autres. Pour savoir s'il a deviné juste, il pourra quelquefois jetter les yeux sur les doigts de celui qui joue. Il acquerra encore plus de facilité à deviner les modes, s'il engage son maitre à lui jouer de tems en tems des passages petits & courts, pour les imiter, sans observer les doigts de son Maitre. Il continuera cet exercice jusqu'à ce qu'il se trouve en état de jouer d'abord tout ce qu'il ouira. De cette façon il imitera le bon qu'il entendra de l'un ou de l'autre, & il pourra le mettre à profit. Cela lui sera encore plus facile, s'il a quelque connoissance du Violon & du Clavecin: parce qu'on se sert de ces instrumens dans presque toutes les Musiques.

§. 21.

Un Ecolier doit faire une collection de toutes les bonnes piéces de Musique qu'il peut avoir, & les exercer tous les jours. Par-là il formera peu à peu son gout, & apprendra à distinguer le bon du mauvais. Dans le Chap. XVIII. de cet ouvrage, on donnera les éclair-

cissemens nécessaires par rapport aux qualités requises de chaque piéce, pour qu'elle puisse être considerée comme véritablement bonne. Il fera aussi fort bien, s'il ne choisit pour son exercice que des piéces qui conviennent à l'instrument, & qui ont éte composées par des Maitres, dont le mérite est généralement reconnu. Il n'a pas besoin d'avoir égard à leur nouveauté ou à leur vieillesse; il lui suffira qu'elles soient bonnes. Car tout ce qui est nouveau, n'est pas pour cela toujours beau. Il se gardera surtout des piéces de ces Compositeurs qui n'ont que du génie, & qui n'ont appris l'art de la Musique, ni par les instructions verbales d'un bon Maitre, ni par écrit. Dans de pareilles piéces il ne peut se trouver ni liaison dans le chant, ni justesse dans l'harmonie. La plupart ne sont qu'un mélange des pensées empruntées, rapiecées & recousues. Un grand nombre de ces Compositeurs ne composent que la premiére partie; faisant faire les autres par quelque autre Musicien. De là on peut facilement inferer qu'il n'y a d'observé ni une réguliére connexion des pensées, ni une juste modulation; & que par conséquent en beaucoup d'endroits les autres parties sont inserées avec gêne. C'est à cet égard que l'on ne peut guerre se fier sur les piéces des nouveaux Compositeurs. Cependant si quelqu'un a appris méthodiquement l'art de la Composition d'une personne capable d'enseigner cette science, & qu'il puisse composer avec netteté des piéces à quatre parties, on peut avoir de la confiance en ses ouvrages.

§. 22.

Un apprentif doit surtout s'appliquer à jouer distinctement & rondement tout ce qu'il veut jouer, soit des passages vites dans l'Allegro, soit des agrémens dans l'Adagio, soit enfin toutes autres notes. Il faut éviter avec le plus grand soin de passer à la hate pardessus les notes, d'élever ou baisser deux ou trois doigts à la fois au lieu d'un seul, & de manger, pour ainsi dire, plusieurs notes; il faut au contraire dans toute la piéce, jouer chaque note selon sa véritable valeur & selon la juste mesure. Enfin on doit s'appliquer à parvenir à une bonne expression, dont nous allons traiter dans le Chapitre suivant. C'est cette bonne expression qui est le plus nécessaire, mais aussi le plus difficile dans la Musique. Si cela manque encore, quelque artificielle & quelque admirable que paroisse la methode dont on joue, elle sera toujours défectueuse; & le joueur d'instrument n'obtiendra

tiendra jamais l'applaudissement des connoisseurs. C'est pourquoi il faut qu'un apprentif observe avec une attention continuelle, s'il entend chaque note aussi bien qu'il la voit des yeux, & comme l'exige sa valeur & son expression. Ce chant de l'ame & ce sentiment interieur est d'un grand avantage; aussi un Ecolier doit-il chercher à exciter peu à peu en soi ce sentiment. Car s'il ne se sent pas lui-même touché par ce qu'il joue, non seulement il ne doit pas s'attendre à profiter de ses soins & peines; mais aussi il ne touchera jamais personne en jouant, ce qui est pourtant le vrai but de la Musique. Il est vrai qu'on ne peut pas prétendre cela d'un apprentif dans un degré de perfection, parce qu'il a encore trop à penser aux doigts, à la langue & à l'embouchure, & qu'il faut pour cela plus de deux années de travail. Toutefois un Ecolier doit toujours avoir ce but en vuë, pour que son application ne se relache point. Il faut qu'en exerçant il s'imagine toujours d'avoir devant lui des auditeurs qui peuvent faire son bonheur.

§. 23.

On ne peut pas déterminer exactement le tems, qu'un apprentif doit employer journellement pour son exercice. L'un comprend une chose plus facilement qu'un autre. Un chacun doit à cet égard se régler selon sa capacité & son génie. Il faut pourtant observer qu'on peut tomber dans deux excès opposés. Si quelqu'un vouloit jouer toute la journée pour parvenir plutot à la perfection; cela pourroit non seulement être nuisible à sa santé; mais il affoibliroit aussi trop tot les nerfs & les sens. Si au contraire il se contentoit d'une seule heure par jour, le succès n'en viendroit que fort tard. Pour moi je pense que ce ne seroit ni trop ni trop peu, si l'on faisoit étudier un Ecolier deux heures le matin, & deux autres heures l'après diné; & que pendant cet exercice il se repose de tems en tems. Mais lorsqu'enfin on sera parvenu à pouvoir exprimer sans peine nettement & distinctement tous les passages qu'on rencontre, une seule heure du jour suffira pour tenir en ordre l'embouchure, la langue & les doigts. Car en jouant trop, sur tout lorsqu'on a déja atteint un certain agè, on affoiblit le corps, on émousse les sens, & on perd le plaisir & l'envie qu'on a d'exécuter une chose avec un véritable passion. En faisant trop longtems des tremblemens, on roidit les nerfs des doigts, de même qu'on ébreche la lame d'un couteau, lorsqu'on l'aiguise con-

tinuellement, sans s'en servir quelquefois. Quiquonque sait prendre un sage milieu, jouira de l'avantage de jouer de la Flute quelques années de plus, qu'il ne l'auroit fait sans cela.

CHAPITRE XI.

De la bonne Expression en général, lorsqu'on chante ou qu'on joue.

§. 1.

L'Expression dans la Musique peut être comparée à celle d'un Orateur. L'Orateur & le Musicien ont tous deux le même dessein, aussi bien par rapport à la composition de leurs productions qu'à l'expression même. Ils veulent s'emparer des cœurs, exciter ou appaiser les mouvemens de l'ame, & faire passer l'auditeur d'une passion à l'autre. Il leur est avantageux, lorsque l'un a quelques notions des connoissances de l'autre.

§. 2.

On sait assez, quels sont les effets que produit sur les esprits des auditeurs un discours bien prononcé: de l'autre coté on n'ignore pas, quel tort peut faire à un discours, quelque bien écrit qu'il soit, une mauvaise déclamation. On sait encore, que si le même discours devroit être prononcé par diverses personnes, on préfereroit toujours à l'entendre prononcer par l'un que par l'autre. Il en est de même de l'expression dans la Musique: de sorte que si une piéce est chantée ou jouée par differentes personnes, elle produit toujours des effets differens.

§. 3.

L'on demande d'un Orateur, qu'il ait la voix forte, claire & nette; la prononciation distincte & parfaitement bonne; qu'il ne confonde pas les lettres ensemble, & qu'il ne les mange pas; qu'il s'applique à une agréable diversité dans les tons de la voix & des paroles; qu'il évite l'uniformité dans la déclamation; qu'il fasse entendre le ton

ton des syllabes & des mots, tantot avec force, tantot avec douceur, tantot vitement, tantot lentement; qu'il éleve la voix à des certains mots qui exigent de la force, & qu'il sache la moderer à d'autres; qu'il exprime chaque passion avec le ton de voix qui lui est propre; qu'il se régle en général à l'étenduë de l'endroit où il parle; enfin qu'il se conforme à toutes les régles qui font réussir les talens de l'éloquence. Il faut par conséquent qu'il observe soigneusement les préceptes que son art a établi pour faire sentir la difference qu'il y a entre une Oraison funébre, un Panégirique, un Discours badin & un Discours sérieux &c. Enfin à toutes ces qualités il faut joindre celle d'avoir un exterieur agréable.

§. 4.

Après m'être encore un peu étendu sur la nécessité d'une bonne expression, & sur les défauts que l'on fait à cet égard; je tacherai de faire connoitre, que tout ce dont on vient de parler, doit aussi se trouver dans la bonne expression de la Musique.

§. 5.

Le bon effet de la Musique dépend presque autant des Joueurs, que des Compositeurs. La meilleure composition peut être gatée par une mauvaise expression, & une composition médiocre se rend meilleure par une bonne expression. On entend quelquefois chanter ou jouer des piéces, dont la composition n'est pas à mépriser, où les agrémens dans l'Adagio ne sont pas contraires aux régles de l'harmonie, & où les passages dans l'Allegro s'exécutent avec toute la vitesse convenable; & malgré cela ces piéces ne plaisent pas à beaucoup de personnes. Mais si un autre que celui qui les joue, entreprenoit de les exécuter sur le même instrument, avec les mêmes agrémens, & avec la même vitesse, l'expresion de celui-ci pourroit trouver plus d'applaudissement que celle de l'autre. Il n'y a donc que les differentes maniéres d'expression qui en peuvent être la cause.

§. 6.

Beaucoup de personnes s'imaginent, que de savoir charger l'Adagio de beaucoup d'agrémens, & le masquer de telle sorte, que souvent entre dix notes il y en a à peine une qui ait de l'harmonie avec la voix fondamentale, & qu'on n'entend presque plus rien du chant principal de la piéce, ce seroit l'exprimer doctement. Mais ils se trompent fort, & donnent à connoitre par là, qu'ils n'ont point le

véri-

véritable bon gout. Ils ne pensent pas aux régles de la composition, lesquelles veulent que chaque dissonnance soit non seulement bien préparée, mais aussi sauvée convenablement; & qu'elle ne tire que de là tout son agrément, étant autrement fort désagréable à l'oreille. Ils ignorent enfin, qu'il y a plus d'art à dire beaucoup en peu de mots, que de dire peu en beaucoup de paroles. Lors donc que de pareils Adagio ne plaisent point, il ne faut en attribuer la faute qu'à l'expression.

§. 7.

La raison nous apprend, que lorsqu'en parlant on demande quelque chose à quelqu'un, il faut se servir des expressions qu'il comprenne facilement. Or la Musique n'est qu'un langage artificiel, moyennant lequel on donne à connoitre ses pensées *musicales* à l'auditeur. Si on vouloit donc les exprimer d'une maniére obscure & bizarre, qui seroit incompréhensible à l'auditeur & qui ne lui procureroit aucun sentiment; que serviroient toutes les peines qu'on pourroit s'être donné pendant longtems, pour passer pour savant. On seroit dans un grande erreur, si l'on prétendoit que les auditeurs fussent tous de connoisseurs & des savans en Musique; leur nombre ne seroit pas fort grand, à moins qu'on ne voulut les aller chercher parmi les Musiciens de profession; & encore en trouveroit-on bien parmi ceux-là qui ne le seroient que médiocrement. Ce qu'il y auroit de plus mauvais, c'est qu'on n'en pourroit esperer que peu de profit. Car tout au plus ils ne pourroient que faire connoitre aux amateurs la capacité du joueur par leur applaudissement. Mais cela arriveroit très rarement, puisque les passions & la jalousie surtout, se sont tellement emparé de la plus grande partie des Musiciens, qu'ils ne sont que rarement disposés à s'appercevoir du mérite de ceux qui font le même métier, encore moins à le faire connoitre aux autres. Mais si d'un autre coté, les amateurs savoient autant qu'un Musicien doit savoir, l'avantage cesseroit également, puisqu'alors on pourroit se passer des Musiciens de profession. Il est donc très nécessaire qu'un Musicien tache d'exprimer chaque piéce distinctement, de façon qu'elle devienne intelligible & aux savans dans la Musique & à ceux qui n'en savent rien; & que par conséquent elle puisse plaire également aux uns & aux autres.

§. 8. La

§. 8.

La bonne expreſſion eſt indiſpenſable, non ſeulement pour ceux qui jouent les parties principales ou concertantes; mais auſſi pour ceux qui ne veulent être que des *Ripieniſtes*, & qui ſe contentent d'accompagner les autres. Chacun a dans ſon genre à obſerver, outre les les régles générales, encore d'autres régles particuliéres. Il y en a beaucoup qui penſent, qu'étant en état de jouer un Solo qu'ils ont étudié, & d'exécuter à livre ouvert une partie de *ripieno* qu'on leur préſente, ſans faire de grandes fautes, on ne leur doive plus rien demander. Mais je tiens qu'il eſt plus aiſé de jouer arbitrairement un Solo, que de bien exécuter un partie de *ripieno*, où l'on a moins de liberté, & où il faut s'accorder avec pluſieurs autres, pour exprimer la piéce ſelon l'intention du Compoſiteur. Quiconque n'a donc pas des principes juſtes de l'expreſſion, ne pourra jamais ſuffire à cet égard. Il ſeroit pour cet effet fort néceſſaire, que chaque habile Maitre de Muſique, & ſurtout un joueur du Violon, fut attentif à ne pas faire jouer à ſes écoliers des Solo, avant qu'ils ne ſoient déja de bons *Ripieniſtes*. Car c'eſt la bonne exécution des ſimples parties de *ripieno* qui conduit à celle des *Solo*; & bien des *Solo* ſeroient joués plus diſtinctement & feroient plus de plaiſir aux auditeurs, ſi le joueur avoit ſuivi l'exemple des peintres, qui font apprendre à faire un juſte deſſein du tableau avant que de penſer aux ornemens. Mais la plupart des Etudians ne ſe donnent pas la peine d'attendre; & le tems leur paroit toujours trop long; en ſorte que pour être bientot mis au rang des *Virtuoſos*, ils commencent ſouvent à rebours, c'eſt à dire par les *Solo*; ils ſe tourmentent à chercher des ornemens artificieux & des difficultés, dont ils ne ſont pas encore capables; ce qui rend leur expreſſion plutot confuſe que véritablement bonne. Les Maitres en ſont ſouvent eux-mêmes la cauſe, lorsqu'ils ſe piquent de rendre leurs écoliers en peu de tems capables de jouer des *Solo*; ce qui pourtant ne leur fait pas toujours honneur, quand il s'agit de les employer aux parties de *ripieno*. On trouvera dans le Chapitre XVII. de cet ouvrage un plus grand détail de ce que les *Ripieniſtes* ont particuliérement à obſerver.

§. 9.

Presque chaque Muſicien a une expreſſion differente de celle des autres. Ce ne ſont pas toujours les inſtructions differentes qu'ils ont

reçus qui causent cette varieté; la difference du génie & du caractére y contribuent aussi. Je pose le cas que plusieurs ayent appris la Musique chez un méme maitre, dans le même tems & suivant les mêmes principes, & qu'ils aient joué dans les premieres trois ou quatre années de la même methode. Toutefois on verra que dans la suite & après avoir cessé d'entendre leur maitre, chacun a pris une expression particuliére, convenable à son naturel; à moins qu'ils n'aient voulu se borner à être des simples copies de leur maitre. L'un aura toujours une meilleure expression que l'autre.

§. 10.

Nous allons à présent voir en général les principales qualités de la bonne expression. Il faut d'abord qu'une bonne expression soit nette & distincte. On doit non seulement faire entendre chaque note, mais on doit encore entonner chacune selon sa juste intonation; afin que toutes deviennent intelligibles à l'auditeur. Il ne faut omettre aucune, & il faut proferer chaque son aussi beau qu'il est possible de le rendre. Il faut surtout étre fort attentif à ne pas toucher à faux. Combien l'embouchure & le coup de langue sur la Flute sont nécessaires à cet égard, c'est ce que nous avons enseigné ci-dessus. On doit éviter de ne pas couler les notes qui doivent être poussées, & de ne pas pousser celles qui doivent être coulées. Il ne faut pas que les notes semblent être collées ensemble. Il faut employer le coup de langue pour les instrumens à vent, & le coup d'archet pour les instrumens à corde, toujours selon le but du Compositeur, & de la façon qu'il l'indique moyennant les traits & les coulés; car c'est de là que les notes reçoivent toute leur vivacité. Par là on se distingue de la Cornemuse qui se joue sans coup de langue. Quelqu'ordre & quelque vivacité qu'observent les doigts dans leurs mouvemens, ils ne pourront jamais effectuer seuls la prononciation musicale, il faut que la langue ou l'archet y contribuent aussi de leur part; ce sont les derniers qui font le plus à ce par où une piéce est bien exprimée. Il ne faut pas séparer les pensées qui appartiennent ensemble; comme au contraire il faut séparer celles, où le sens musical se trouve fini, & une nouvelle pensée commence, sans qu'il y ait une pause; & c'est ce qui doit se faire principalement, lorsque la note finale de la pensée précédente & la premiére note de la suivante sont d'un même ton.

§. 11.

§. 11.

De plus une bonne expreſſion doit être ronde & complete. Chaque note doit s'exprimer ſelon ſa juſte valeur, & ſelon la véritable méſure. Si cela étoit toujours obſervé, on entendroit les notes comme le Compoſiteur les a penſées, parce que celui-ci ne doit rien mettre ſans raiſon. Beaucoup de ceux qui jouent ne ſont pas toujours attentif à cet égard. Ils donnent ſouvent par ignorance, ou par un gout depravé, à la note ſuivante une partie du tems qui appartient à la précédente. Les notes ſoutenuës & flattantes ne doivent être liées enſemble, ni les notes gaïes & ſautantes ſéparées & détachées l'une de l'autre. Les tremblemens & les petits agrémens doivent tous ſe finir avec netteté & vivacité.

§. 12.

Il faut ici faire une remarque très néceſſaire, par rapport au tems que l'on doit donner à chaque note. Il faut dans l'exécution ſavoir faire une difference entre les notes capitales, que l'on nomme auſſi notes frappantes, ou ſelon les Italiens *notes bonnes*, & entre celles qui paſſent, & que quelques étrangers appellent *notes mauvaiſes*. Les notes capitales doivent toujours, s'il eſt poſſible, être plus relevées que celles qui ne ſont que paſſer. Suivant cette régle il faut que dans les piéces d'un mouvement temperé ou même dans l'Adagio, les notes les plus vites ſoient jouées avec quelqu'inégalité, bien qu'à la vuë elles paroiſſent être de même valeur; de maniére qu'il faut à chaque figure appuyer ſur les notes frappantes, ſavoir la premiére, troiſiéme, cinquiéme & ſeptiéme, plus que ſur celles qui paſſent, ſavoir la ſeconde, quatriéme, ſixiéme & huitiéme, quoiqu'il ne faille pourtant pas les ſoutenir auſſi longtems que ſi elles étoient pointées. Par ces notes fort vites j'entens les Noires dans le Triple de Blanches, les Croches dans le Triple de Noires, les Double croches dans celui des Croches, les Croches dans l'Allabreve, les Double croches ou les Triple croches dans la Meſure de quatre pour huit ou dans celle à quatre tems. Cela n'a pourtant pas plus lieu d'abord que ces notes ſe trouvent melées avec des figures des notes encore plus vites ou une fois plus courtes de la même meſure; car alors il faudra jouer les derniéres de la maniére que nous venons d'enſeigner. Si par exemple on vouloit jouer les Double croches de la premiére Figure Tab. IX, ſous les lettres (k) (m) (n), lentement dans la même valeur; cette ex-

preſſion ne ſeroit point ſi agréable qu'elle l'eſt, ſi on appuye un peu ſur la premiére & la troiſiéme des quatre notes, & que l'on donne leur ton un peu plus fort que celui de la ſeconde & de la quatriéme note. Mais on excepte de cette régle premiérement les paſſages vites, dans un mouvement très vite, où le tems ne permet pas de les jouer inégalement, & où l'on ne peut appuyer & employer de la force que ſur la premiére note des quatre. De plus on en excepte tous les paſſages que les chanteurs doivent exécuter avec viteſſe, à moins qu'ils ne doivent pas être coulés; car comme chaque note de cette ſorte de paſſages pour la voix doit être renduë diſtincte & marquée par un petit coup de poitrine, l'inégalité n'y trouve pas lieu. Enfin on en doit excepter les notes ſur lesquelles il y a des traits ou des points. Il faut auſſi faire la même exception, lorsque pluſieurs notes ſe ſuivent ſur un même ton, ou quand il y a un arc ſur des notes dont le nombre excéde celui de deux, ſavoir quatre, ſix ou huit; & enfin par rapport aux Croches dans les Giques. Toutes ces notes doivent être exprimées également l'une pas plus longtems que l'autre.

§. 13.

L'expreſſion doit auſſi être aiſée & coulante. Quelque difficiles que ſoient les notes qu'on a à jouer, il faut que le Joueur n'en faſſe pas paroitre la difficulté. En chantant & en jouant, il faut avoir grand ſoin d'éviter tout ce qu'il peut y avoir de rude & de génant. Il faut être attentif à ne faire aucune grimace & à montrer de la tranquilité autant qu'il eſt poſſible.

§. 14.

Une bonne expreſſion ne doit pas moins être diverſifiée. Il faut y entretenir continuellement le clair & l'obſcur. Car on ne touchera en vérité pas, ſi l'on exprime tous les tons de la même force ou de la même foibleſſe; ſi l'on joue, pour ainſi dire, toujours dans une même couleur, & que l'on ne ſache pas rélever & moderer le ſon à tems. Il faut donc obſerver un changement continuel du Forte & du Piano; de quelle maniére on doit s'en acquitter pour chaque note, c'eſt ce que je ferai voir à la fin du Chapitre XIV. par des exemples, puiſque c'eſt une choſe eſſentiellement néceſſaire.

§. 15.

La bonne expreſſion doit enfin être expreſſive & convenable à chaque paſſion qui ſe rencontre. Il doit regner de la vivacité dans l'Allé-

l'Allegro, & dans toutes les piéces gaïes qui y appartiennent; mais dans l'Adagio & dans toutes les piéces qui y ont rapport, il faut qu'il y ait de la tendresse, & que les tons soient traités & portés d'une maniére agréable. Le Joueur d'une piéce doit chercher à exciter en soi-même aussi bien la passion principale que les autres qui se rencontrent. Et comme dans la plupart des piéces il y a un perpétuel changement des passions; le joueur doit savoir juger quelle est la passion qu'il y a dans chaque pensée, & y régler ensuite son expression. C'est de cette maniére là qu'il satisfera au dessein du Compositeur & aux idées que celui-ci a eu en composant la piéce. Il y a même plusieurs degrés de vivacité & de tristesse, p. e. à un sentiment furieux il faut une expression qui ait beaucoup plus de feu que dans une piéce badine; quoique dans l'un & dans l'autre elle doit être vive. C'est aussi ce qu'il faut observer à l'égard des agrémens qu'on ajoute, & par lesquels on tache de broder & de relever un chant ou une mélodie simple. Ces broderies qu'elles soient nécessaires ou arbitraires ne doivent jamais être contraires à la passion qui domine dans la mélodie principale, & il faut par conséquent ne pas confondre le nourrissant & l'entretenu, avec ce qui doit être badin, enjoué, gai ou vif; ni le hardi avec ce qui flatte, & ainsi du reste. Les ports de voix lient les parties du chant ensemble, & augmentent l'harmonie. Les tremblemens & les autres petits agrémens, les demi tremblemens, mordants, doublés & battemens donnent de la vivacité à l'expression. Le changement du Piano & du Forte reléve tantot quelques notes, tantot il excite à la tendresse. Pour qu'un passage de l'Adagio flatte, il faut que les coups de langue & de l'archet ne soient pas trop rudes; & dans l'Allegro les passages gaïes & distingués ne doivent être ni trainés, ni coulés, ni joués avec trop de mollesse.

§. 16.

Je m'en vais communiquer quelques caractéres, qui tous pris ensemble, pourront faire connoitre, du moins la plupart du tems, quelle est la passion dominante dans une piéce, & quelle en doit être par conséquent l'expression; s'il faut qu'elle soit flatteuse, triste, tendre, gaïe, hardie, sérieuse, & ainsi du reste. On peut le connoitre 1) par les Modes, s'ils sont de Tiérce majeure ou mineure. Les Modes de la premiére espéce servent ordinairement à exprimer le gai, le hardi, le sérieux & le sublime; & ceux de la seconde sorte sont em-

ployés à exprimer ce qui flatte, le triſte & le tendre, v. Chap. XIV. §. 6. Cette régle a pourtant ſes exceptions; c'eſt pourquoi il y faut joindre les caractéres ſuivants.

On peut 2) connoitre les paſſions par les intervalles dont une piéce eſt compoſée, & il faut regarder, s'ils ſont proches ou éloignés l'un de l'autre, & ſi les notes doivent être coulées ou pouſſées. Par les intervalles coulés & qui ſe trouvent l'un près de l'autre, on exprime ce qui flatte, le triſte & le tendre; & par les notes qu'il faut pouſſer court, & qui forment des ſauts éloignés, de même que par les ſortes de figures où les points ſont toujours derriére la ſeconde note, on exprime le gai & le hardi. Les notes pointées & ſoutenuës expriment le ſerieux & le pathétique; & le mélange des notes d'une longue durée, comme les Blanches & les Rondes avec les vites, cela exprime le grand & le ſublime.

3) On reconnoit les paſſions par les Diſſonnances. L'effet que celles-ci font, au lieu d'être toujours le même, eſt bien different, ſelon la diverſité des Diſſonnances. Je me ſuis étendu là deſſus dans la Section VI. du Chap. XVII. je l'ai éclairci par des exemples, & comme cette connoiſſance eſt tout à fait indiſpenſable, non ſeulement aux Accompagnateurs, mais auſſi à tous les Muſiciens; j'en parle exprès plus amplement au §. 13. & les ſuivants jusqu'au 17. de la Section mentionnée.

Enfin la quatriéme marque de la paſſion dominante dans une piéce, eſt le mot qui ſe trouve au commencement de chaque piéce, comme: Allegro, Allegro non tanto, Allegro aſſai, Di molto, Moderato, Preſto, Allegretto, Andante, Andantino, Arioſo, Cantabile, Spiritoſo, Affettuoſo, Grave, Adagio, Adagio aſſai, Lento, Meſto, &c. Tous ces mots, à moins qu'ils ne ſoient mis ſans raiſon, demandent chacun, qu'on employe une expreſſion particuliére, & outre cela, comme nous l'avons déja dit, chaque piéce des caractéres ci-deſſus mentionnés pouvant renfermer un melange des penſées pathétiques, flatteuſes, gaies, ſublimes & badines, il faut par conſéquent qu'à chaque meſure, pour ainſi dire, on adopte une autre paſſion, pour être tantot triſte, tantot gai, tantot ſerieux &c. lequel changement eſt abſolument néceſſaire dans la Muſique. Quiconque pourra bien acquerir cette habileté, ne manquera pas d'obtenir l'applaudiſſement des auditeurs, & ſon expreſſion ſera toujours touchante. Mais qu'on

ne

ne pense pas que cette fine distinction puisse s'acquerir en peu de tems. On ne doit pas même s'attendre de la trouver dans les jeunes gens, qui sont ordinairement trop vifs & trop impatients pour cela; elle ne vient qu'à mesure que le sentiment & le jugement se forment & augmentent.

§. 17.

Il faut encore qu'à cet égard chacun se conforme à son génie, & qu'il sache s'y régler convenablement. Un homme vif & plein de feu, qui est né principalement pour le grand, le serieux & la vitesse excessive, doit dans l'Adagio chercher à moderer son feu, autant qu'il lui sera possible. Au contraire une personne triste & abbatuë ne sera pas mal, pour jouer un Allegro avec vivacité, si elle tache de gagner un peu du feu excessif du premier. Quand une personne gaïe & sanguine sait se procurer un mélange judicieux des génies des deux premiers, & qu'elle ne se laisse pas par son amour propre & sa commodité naturelle, détourner du travail nécessaire; elle pourra faire les plus grands progrès dans la bonne expression, & en général dans la Musique. Mais lorsque naturellement il se trouve dans une personne un assez heureux temperement, pour avoir réunis en soi les qualités de ces trois personnes; elle aura tous les avantages qu'on peut souhaiter pour la Musique; car ce qui nous appartient en propre, est toujours meilleur & de plus longue durée, que ce que nous pouvons emprunter.

§. 18.

J'ai dit ci-dessus, qu'il faut chercher à enrichir & à relèver le chant par les agrémens qu'on y ajoute. Mais il faut prendre garde, de ne pas surcharger ou accabler par là le chant. La trop grande bigarure, ainsi que la trop grande simplicité dans l'expression peuvent à la fin l'une & l'autre occasionner du dégout. C'est pourquoi il ne faut point être prodigue dans l'usage des agrémens arbitraires, & menager même les agrémens essentiels. Il faut surtout observer d'être reservé & retenu dans les agrémens, lorsqu'il se trouve des passages fort vites, ou que d'ailleurs le tems ne permet pas d'ajouter beaucoup; afin de ne pas les rendre inintelligibles & désagréables. Il y a des Chanteurs, qui tombent souvent dans la faute d'être immoderés par rapport aux tremblemens, puisqu'il ne leur est pas difficile d'en faire, quand même ils ne feroient pas de meilleurs.

§. 19.

§. 19.

Chaque joueur d'inſtrument doit tacher d'exprimer le *Cantabile* ainſi qu'un bon Chanteur l'exprime; & un bon Chanteur de ſon coté doit chercher d'acquerir le feu des bons joueurs d'inſtrument par rapport à la vivacité, autant que la voix en eſt capable.

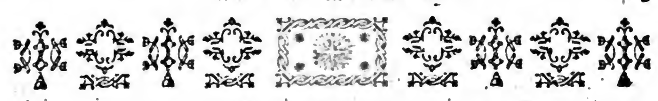
§. 20.

Voila les régles générales de la bonne expreſſion pour les Chanteurs & pour les joueurs d'inſtrument. Je vais à préſent en faire l'application aux principales ſortes de piéces. C'eſt en quoi conſiſteront les trois Chapitres ſuivans, qui traitent de l'Allegro, des changemens arbitraires, & de l'Adagio. C'eſt auſſi ici que ſe rapportera principalement le Chap. XVII. des devoirs des Accompagnateurs. J'expliquerai tout par des exemples, & je les éclaircirai autant qu'il ſera poſſible.

§. 21.

La mauvaiſe expreſſion eſt le contraire de ce que l'on demande pour la bonne. J'en reſſemblerai ici en abrégé les caractéres principaux, afin qu'on puiſſe les réunir tous ſous un même point de vuë & être plus attentif à les éviter. L'expreſſion eſt donc mauvaiſe, lorsque l'intonation n'eſt pas nette, & que les ſons ſont outrés; lorsque ſans articuler chaque ton on ne les exprime qu'indiſtinctement, obſcurement, inintelligiblement, foiblement, groſſierement & ſechement; lorsqu'on les traine par pareſſe, & qu'on pouſſe ou coule toutes les notes ſans diſtinction; lorsqu'on n'obſerve point la meſure, & qu'on ne donne pas aux notes leur juſte valeur; lorsque dans l'Adagio les agrémens ſont trop embarraſſés, & qu'ils ne s'accordent pas avec l'harmonie; lorsqu'on finit mal, ou qu'on précipite les agrémens; lorsque les diſſonnances ne ſont ni bien préparées ni bien ſauvées; lorsqu'on ne joue pas les paſſages rondement & diſtinctement, & qu'on les fait avec peine ou avec précipitation, en les trainant, les rendant chancelans, & les accompagnant de toutes ſortes de grimaces; lorsqu'on chante ou qu'on joue tout avec froideur, ſans aucun mélange du Piano & du Forte, lorsqu'on agit contre les paſſions qu'il faut exprimer; & en général lorsqu'on exécute tout ſans ſentiment, ſans mouvement & ſans être touché ſoi-même. Alors l'exécution eſt mauvaiſe, & ceux qui entententendent jouer ou chanter des piéces auſſi mal renduës, loin d'y trouver quelque plaiſir, attendent avec impatience qu'elles ſoient finies.

CHA-



CHAPITRE XII.

De la maniére dont il faut jouer l'Allegro.

§. 1.

Il faut dabord remarquer, que dans les differens noms que l'on a donnés aux piéces de Musique, le mot d'*Allegro* a un sens très étendu en opposition du mot d'*Adagio*, & l'on comprend sous le terme d'Allegro plusieurs sortes de piéces dont le mouvement est vite. p. e. Allegro, Allegro assai, Allegro non presto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato, Vivace, Allegretto, Presto, Prestissimo, &c. Nous employons ici le mot d'Allegro dans cette signification étenduë, & nous signifions par-là toutes sortes de piéces vives & vites, ne faisant pas attention à la signification particuliére, lorsque ce mot caractérise une singuliére espéce de mouvement vite.

§. 2.

Comme beaucoup de Compositeurs mettent les mots ci-dessus rapportés, plus par coutume que pour bien caractériser le véritable mouvement des piéces, & pour faciliter la connoissance de leur juste mesure à ceux qui les exécutent; il se trouvent bien des cas où l'on ne peut s'en servir de guide, & où il faut deviner l'intention du Compositeur plus par le contenu de la piéce même que par le mot qui se trouve à sa tête pour en désigner le mouvement.

§. 3.

Le caractére principal de l'Allegro est la gaïeté & la vivacité: comme au contraire celui de l'Adagio consiste dans la tendresse & dans la tristesse.

§. 4.

Ce font les paſſages vites de l'Allegro, qu'il faut furtout jouer rondement, proprement, avec vivacité, avec articulation & & diſtinctement. C'eſt à quoi contribuent beaucoup la vivacité du coup de langue & les mouvemens de la poitrine & des levres pour les inſtrumens à vent; & le coup d'archet pour ceux à corde. Quant à la Flute il faut pouſſer de la langue tantot rudement, tantot mollement, ſuivant que l'eſpece des notes le demande; & le coup de langue doit toujours ſe faire au même tems avec les doigts: afin que dans les roulemens on n'omette pas par ci par là quelques notes. Pour cet effet il ne faut lever les doigts ni inégalement, ni furtout trop haut.

§. 5.

On doit s'appliquer à jouer chaque note ſelon ſa valeur convenable, & éviter avec attention de hater ou de trainer. C'eſt pourquoi il faut à chaque Noire penſer au mouvement, & ne pas croire qu'il ſuffiſe d'être d'accord avec les autres parties au commencement & à la fin de la meſure. On preſſe trop le mouvement quand on leve trop vite les doigts, furtout pour les notes ſautantes. Pour éviter ce défaut, il faut appuyer un peu ſur la premiére note des figures vites; v. Chap. X. §. 9. de ſorte que les notes capitales doivent toujours être entenduës un peu plus longtems que celles qui paſſent ſeulement. On peut encore pour cet effet marquer quelquefois par un mouvement de la poitrine, les notes capitales qui forment la baſe du chant. A l'égard des notes qui doivent être jouées inégalement, on peut voir le §. 12. du Chapitre précédent.

§. 6.

Le défaut de ſe trop preſſer vient auſſi le plus ſouvent de ce que l'on n'eſt pas attentif au coup de langue. Quelques uns s'imaginent, que le coup ſe fait dans le tems qu'ils mettent la langue contre le palais, c'eſt pourquoi ils levent les doigts en mouvant la langue; mais ils font mal, parce que par là les doigts préviennent la langue. Il faut que le mouvement des doigts arrive dans le tems qu'on retire la langue, ce qui fait le ton.

§. 7.

Il faut ſurtout ne pas hater les notes lentes & chantantes, qui ſe trouvent entrelaſſés entre les paſſages.

§. 8.

Il ne faut pas commencer l'Allegro plus vite qu'on n'est en état de jouer les passages qui s'y trouvent. Car étant dans la suite obligé de jouer plus lentement les passages qui sont plus difficiles que les autres; cela fait changer le mouvement d'une maniére fort désagréable. C'est pourquoi il faut saisir le mouvement, suivant les passages les plus difficiles de la piéce.

§. 9.

Lorsque dans un Allegro on trouve les passages qui consistent en Double & Triple croches, entremelés des Triolets qui ont une Croche de moins que les passages; il faut par rapport à la vitesse ne pas se régler aux Triolets; mais aux passages même. Sans cela on presse trop le mouvement: puisque dans une mesure seize notes égales exigent plus de tems que quatre Triolets. Par conséquent les derniers doivent être moderés.

§. 10.

Pour les Triolets il faut être fort attentif à les faire bien ronds & égaux, & à ne pas en hâter trop les deux premiéres notes, lesquelles paroitroient autrement avoir une croche de plus qu'elles n'en ont effectivement; & alors ce ne seroient plus de Triolets. On pourra pour cet effet un peu appuyer sur la premiére note d'un Triolet, parce qu'elle est la note capitale dans l'accord: afin que le mouvement ne soit pas pressé, & que l'expression n'en devienne pas défectueuse.

§. 11.

Quelque vivacité qu'exige l'Allegro, on ne doit jamais sortir d'un mouvement réglé & raisonnable. Car tout ce qui est précipité, cause à l'oreille plus de peine que de satisfaction. Il faut toujours avoir pour but la passion qu'on doit exprimer; & ne pas se proposer seulement de jouer vite. L'art pourroit bien inventer une machine musicale, qui joueroit certaines piéces avec une vitesse & une exactitude si singuliére, que personne ne seroit capable d'en faire de même, ni avec les doigts ni avec la langue. On admireroit cela; mais on n'en seroit jamais touché, & aprés qu'on auroit entendu une pareille chose une ou deux fois, & qu'on sauroit par quel moyen cela s'exécute; on cesseroit de l'admirer. Si l'on veut donc toucher & flatter l'oreille dans l'Allegro, il faut à la vérité jouer chaque piéce avec un feu convenable; mais il

 n'en

n'en faut jamais précipiter le mouvement, parceque la piéce en perdroit tout son agrément.

§. 12.

Pour les petites pauses qui se trouvent à la place des notes principales en frappant la mesure, il faut prendre garde de ne pas passer avant le tems aux notes qui les suivent, p. e. quand de quatre Double croches on doit taire la premiére, il faut attendre encore la moitié plus de ce que vaut la pause, à en juger de la vuë, parce que la note suivante doit être plus courte que la premiére. On en doit user de même à l'égard des Triple croches.

§. 13.

Il faut reprendre haleine dans un tems convenable, & la ménager avec soin: afin de ne pas séparer les parties du chant qui appartiennent ensemble, en prenant haleine lorsqu'il ne le faut pas.

§. 14.

Dans des pensées gaïes, les tremblemens doivent être faits gaïement & vitement, & lorsque dans les passages il y a des notes qui descendent par degré, & que d'ailleurs le tems le permet, on peut de tems en tems employer les Demi tremblemens pour la premiére & la troisiéme note, & lorsque les notes montent, on peut se servir des Battemens. L'un & l'autre donne aux passages plus de vivacité & de brillant. Cependant il ne faut pas en abuser, pour ne pas donner du dégout, v. Chap. VIII. §. 19.

§. 15.

Nous avons déja enseigné dans la premiére Section du Chapitre VI. §. 8. de quelle maniére on doit distinguer les notes qui précédent le port de voix.

§. 16.

Dans les passages, où les notes principales montent, & les autres descendent, il faut un peu appuyer sur les premiéres, & les entonner avec plus de force que les derniéres; parce que ce sont les premiéres qui forment le chant; les derniéres peuvent être coulées doucement.

§. 17.

Plus les sauts dans les passages ont de l'étenduë, plus il faut donner de la force aux notes basses; parce que d'un coté elles devien-

nent

nent des notes essentielles à l'accord; & que de l'autre coté les tons bas de la Flute ne sont ni si forts ni si perçants que les tons hauts.

§. 18.

Les notes longues doivent être nourries d'une maniére distinguée par l'accroissement & la diminuution de la force du ton; & il en faut bien séparer par une expression gaie les notes vites qui les suivent.

§. 19.

Lorsqu'après des notes vites il vient inopinement une longue note, qui interrompit le chant, il faut la marquer avec une emphase particuliére, & même dans les notes suivantes on peut encore un peu modérer la force du ton.

§. 20.

Mais quand après des notes vites suivent quelques notes lentes & chantantes; il faut aussitot moderer le feu, & exprimer les notes lentes avec la passion qu'elles demandent, pour que l'auditeur n'en ressente aucun ennui.

§. 21.

Les notes qu'il faut couler, doivent être jouées comme on les trouve écrites, parce qu'on cherche souvent par là un tour d'expression singulier. Mais aussi il ne faut pas couler celles, qui doivent être poussées.

§. 22.

Lorsque dans un Allegro assai, les notes les plus vites sont de Double croches; il faut le plus souvent donner un petit coup de langue aux Croches, & soutenir d'une maniére chantante les Noires. Mais dans un Allegretto, où il y a des Triple croches, il faut pousser court ces Double croches, & jouer d'une maniére chantante les Croches.

Lorsqu'on parle de notes courtes, comme Croches & Double croches, & qu'on dit qu'il faut les pousser: on entend toujours sur la Flute le coup de langue dur par *ti*, comme pour les notes lentes & chantantes le coup de langue par *di;* ce qui soit dit une fois pour tout.

§. 23.

Lorsque dans un Allegro le sujet revient plusieurs fois, il faut toujours dans l'expression le bien distinguer des pensées moins principales. Qu'il soit majestueux ou flatteur, gai ou hardi, il pourra toujours être rendu sensible à l'oreille d'une maniére differente, par la

vivacité ou par la moderation des mouvemens de la langue, de la poitrine, & des lévres, comme auſſi par le Piano & Forte. Et pour les repriſes en général, le changement du Piano & du Forte donne beaucoup de grace au jeu.

§. 24.

Les ſentimens changent ſouvent auſſi bien dans l'Allegro que dans l'Adagio. Il faut pour le bien exprimer, tacher d'exciter en ſoi-même chacun de ces ſentimens, & s'efforcer de les exprimer convenablement. Il faut examiner, ſi les penſées qui ſe trouvent dans la piéce qu'on doit jouer, ſont toutes des penſées gayes, ou s'il y en a d'une autre ſorte. Au premier cas on doit entretenir la piéce dans une vivacité continuelle; mais au ſecond on obſervera la régle que je viens de préſcrire. On imite & l'on repréſente le gai par des notes courtes, ſoit qu'elles ſoient Croches, ou Double croches, ou Noires dans l'Allabreve, ſuivant le genre de la meſure; ſoit qu'elles forment des intervalles & aillent par ſauts. Il faut encore remarquer que c'eſt principalement la vivacité du coup de langue qui exprime le gay: Le majeſtueux ſe fait ſentir par des notes longues, pendant leſquelles les autres parties font des mouvemens vites, & par des notes pointées. Ces derniéres doivent être pouſſées fort & exprimées avec vivacité. On ſoutient les points & on expédie briévement la note ſuivante, v. Chap. V. §. 21 & 22. Quelquefois on peut auſſi ſe ſervir de tremblemens aux points. Le hardi ſe repréſente par des notes, où la ſeconde & la troiſiéme ſont pointées, & dont les premiéres ſont par conſéquent précipitées. Il faut ici éviter de ne pas trop ſe hater, de peur que l'expreſſion qu'on donnera, ne reſſemble à la Muſique d'une danſe vulgaire. La partie concertante doit ſurtout uſer de jugement & de moderation, pour rendre l'expreſſion agréable. Le flatteur s'exprime par des notes coulées, qui montent ou deſcendent par degré; de méme que par des notes ſyncopées, où l'on peut jouer la premiére moitié foiblement, & donner plus de force à la ſeconde, par un mouvement de la poitrine & des lévres.

§. 25.

Les penſées principales doivent être bien diſtinguées des penſées entremelées, & elles ſont effectivement la régle principale de l'expreſſion. S'il y a donc dans un Allegro plus de penſées gayes que des majeſtueuſes & flatteuſes; il faut auſſi qu'on le joue gayement & vite-

vitement. Mais si le majestueux fait le caractére des pensées principales, il faut qu'en général la piéce soit exécutée avec plus de serieux. Si ce qui flatte est le sentiment dominant de la piéce, il doit y régner plus de tranquilité.

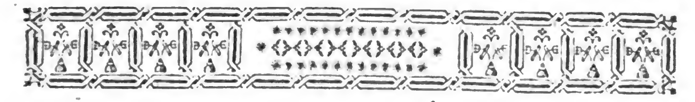
§. 26.

Le chant simple doit dans l'Allegro comme dans l'Adagio, être orné & rendu plus agréable par des ports de voix, & d'autres petits agrémens essentiels, selon que le demande la passion qui s'y trouve. Le majestueux n'admet pas qu'on ajoute beaucoup, & ce qui lui convient doit toujours être exprimé d'une maniére sublime. Le flatteur veut des ports de voix, des notes coulées, & une expression tendre. Le gay au contraire exige des tremblemens nettement finis, des mordants & une exécution badine.

§. 27.

L'Allegro ne souffre pas beaucoup de variations arbitraires, parce que le plus souvent il est composé d'un chant & des passages, où les embellissemens ne trouvent pas lieu. Mais si l'on veut pourtant y faire quelques variations, il ne faut le faire qu'à la reprise; ce qui peut se pratiquer le plus convenablement dans un Solo, où l'Allegro à deux reprises. Cependant on doit éviter de varier les belles pensées chantantes, dont on ne se lasse pas facilement, de même que les passages brillantes, qui ont eux mêmes une mélodie suffisamment agréable. Les variations ne doivent avoir lieu que dans les pensées qui ne font pas une grande impression. Car l'auditeur n'est pas si touché de l'habileté du joueur, que par les beautés du chant même par lui exprimées avec sagesse & adresse. Mais lorsque par une inadversité du Compositeur, il se trouve de trop fréquentes reprises qui peuvent facilement causer de l'ennui; alors celui qui joue est obligé de les corriger par sa capacité. Je dis corriger; mais non pas défigurer. Il y en a qui s'imaginent que, pourvu qu'ils fassent beaucoup de variations, cela seul suffise; bien que souvent ils gatent plus par là une piéce qu'ils ne l'embellissent.

CHA-



CHAPITRE XIII.

Des changemens ou des variations arbitraires ſur des ſimples intervalles.

§. 1.

J'ai montré la difference qui ſe trouve entre un chant composé dans le gout Italien, & un autre composé dans le gout François par rapport aux agrémens qu'on lui donne. On aura vû dans le Chap. X. que le chant de ceux qui compoſent dans le gout Italien, n'eſt pas écrit avec tous les agrémens, comme l'eſt celui des Compoſiteurs François, auquel dernier on ne peut guere ajouter de nouveaux embelliſſemens. Il y a outre les agrémens eſſentiels dont nous avons parlé dans le Chap. VIII. & IX. encore d'autres ornemens, qui dépendent de l'habileté & de la volonté de celui qui exécute.

§. 2.

Preſque toutes les perſonnes qui s'appliquent à la Muſique, ſurtout hors de la France, en ne ſe contentent pas de jouer ſimplement les agrémens eſſentiels; ils en veulent la plupart auſſi faire ſelon leur gout, & cherchent à exécuter le chant par de differentes variations arbitraires. En ſoi-méme on n'y trouve rien à redire; mais comme cela ne peut ſe faire avec gout & avec juſteſſe, ſans entendre la Compoſition, ou du moins ſans ſavoir les régles de la Baſſe continue, & que bien des Muſiciens les ignorent; c'eſt de là qui vient, qu'on voit paroitre beaucoup de penſées peu juſtes & mal digerées; de ſorte qu'il vaudroit le plus ſouvent mieux, jouer la mélodie telle que le Compoſiteur l'a écrite, que de la gater par de mauvaiſes variations.

§. 3.

Pour ſubvenir en quelque maniére à cet abus, je donnerai à ceux qui manquent des connoiſſances néceſſaires à cet égard, quelques inſtruc-

inſtructions, comment on peut, ſans agir contre l'harmonie de la partie fondamentale, varier en diverſes maniéres la plupart des intervalles généraux ſur les notes ſimples.

§. 4.

Pour cet effet j'ai raſſemblé dans une ſeule table presque toutes les ſortes d'intervalles, avec la Baſſe qui y convient, v. Tab. VIII. & j'y ai ajouté l'harmonie par des chiffres ſur la Baſſe. On pourra voir dans la ſuite de la Table très diſtinctement, ſelon les nombres & les figures qui s'y trouvent, les variations qui en découlent naturellement; & on les pourra enſuite facilement transpoſer dans tous les Modes, auxquels il faut jouer.

§. 5.

Je ne prétens pourtant pas, avoir épuiſé par ce peu d'exemples toutes les variations qu'on puiſſe trouver dans les intervalles. Je ne donne ceci, que comme une inſtruction pour ceux qui n'en ſavent encore rien. Celui qui eſt parvenu à ſavoir en faire l'application convenable, ne trouvera aucune difficulté à en inventer davantage.

§. 6.

Mais parce que ces exemples ne ſont le plus ſouvent mis que dans les Modes de Tierce majeure, pour éviter la prolixité, & qu'ils peuvent également être employés pour les Modes de Tierce mineure: il eſt néceſſaire, de bien connoitre chaque Mode dans lequel on joue; pour avoir dabord préſent à l'eſprit les b mols ou diézes, qui doivent être marqués ſelon la qualité du Mode: afin de ne pas prendre dans la transpoſition, des tons entiers pour des Demi tons, ou des Demi tons pour des tons entiers, & par conſéquent ne pas agir contre les proportions des Modes. Il faut auſſi être fort attentif à la Baſſe, ſi c'eſt la Tierce majeure ou mineure qui a lieu ſur la note fondamentale; & lorsqu'il y a la Sixte contre le Deſſus, ſi c'eſt la Sixte majeure ou mineure; ce qu'on peut voir plus amplement dans la Tab. XIII. Fig. 13, & dans la Tab. XIV. Fig. 14.

Les exemples, qui ſe trouvent dans chaque Figure joints enſemble ſous un arc, demandent les mêmes variations; parce qu'ils ont la même Baſſe pour fondement; excepté quand la Baſſe ſe trouve montée par un dieze: car alors la voix principale doit en faire de même. Il faut prendre garde, ſi les mouvemens des notes reſtent à l'Uniſſon, ou ſi les intervalles ſont par deſſus ou par deſſous une Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septiéme; ce qu'on peut

voir par la premiére mesure de chaque exemple; de maniére que les intervalles donnent matiére aux variations.

§. 7.

En général il faut toujours prendre garde dans les variations, que les notes principales sur lesquelles on fait les variations, ne soient pas obscurcies. Lorsqu'on fait des variations sur des Noires, il faut le plus souvent, que la premiére note de celles qu'on ajoute, soit la même avec la simple; & on en use de même pour toutes les sortes, quelque soit leur valeur, plus ou moins qu'une Noire. On peut bien aussi choisir une autre note de l'harmonie de la Basse; pourvu qu'on fasse entendre de nouveau aussitôt après, la note principale.

§. 8.

Il ne faut pas meler des variations gayes & hardies dans une mélodie triste & modeste, où il faudroit chercher à les rendre agréables par l'expression; ce qui pour lors ne seroit pas à rejetter.

§. 9.

On ne doit faire des variations que lorsqu'on a déja fait entendre le simple chant; car sans cela l'oreille ne peut connoitre ni même sentir, si ce sont en effet des variations. Il ne faut pas aussi varier les mélodies qui sont déja bien écrites, & qui ont déja assez d'agrément; à moins qu'on ne soit sûr de les rendre encore meilleures. Pour bien faire des variations, il faut que ce qu'on ajoute, rende le chant encore plus agréable, & les passages plus brillants que le Compositeur ne les a écrits; mais pour réussir là dedans, il faut beaucoup de connoissance & d'experience. On ne pourra jamais y parvenir, sans entendre l'art de la Composition, & qui s'en trouve dépourvu, fait mieux de préferer à ses fantaisies l'invention du Compositeur. Il ne suffit pas de faire entendre une longue suite de notes vites. Elles peuvent bien faire naitre de l'admiration; mais elles ne touchent le cœur si facilement que les notes simples; ce qui est pourtant le véritable but dans la Musique, & ce qu'il y a de plus difficile. Toutefois l'on commet les plus grands abus à cet égard; c'est pourquoi je conseillerois, de ne pas s'enfoncer trop dans les variations; & de s'appliquer plutot, à jouer un chant simple d'une maniére noble, propre & nette. Si l'on s'attache trop

avant

avant qu'il en soit le tems, & avant qu'on ait acquis un certain gout dans la Musique, à cette envie de faire des variations; l'ame s'accoutumera trop à ces notes bigarrées, & à la fin elle ne pourra plus supporter un chant simple. A cet égard il en est de même de l'ame que de la langue. Lorsqu'une fois on a accoutumé celle-ci à des mets fort assaisonnés, elle trouve fade tous les autres mets, dailleürs fort sains & simples. Mais si celui qui exécute, n'est pas touché lui-même du chant noble & simple, il n'en pourra aussi guère faire d'impression sur les auditeurs.

§. 10.

Quoique je sois persuadé, que la plupart des exemples que je rapporte dans les tables qui appartiennent ici, ayént la clarté suffisante, pour faire voir en combien de maniéres les intervalles peuvent être variés: je veux pourtant par surabondance, expliquer briévement chaque exemple à part, chacun selon sa maniére, pour les rendre plus utiles & plus intelligibles à ceux qui apprennent.

§. 11.

On prendra donc les exemples des variations avec la Basse qui y appartient, dans les tables selon leür ordre, pour voir dabord, comment on peut les comprendre & s'en servir. A chaque séparation les nombres renvoient au chant simple, qui est au commencement de la Table, consistant en Noires & servant pour base aux variations. Les notes qui se trouvent mises l'une sur l'autre sans traits, montrent l'accord de chaque note qui doit être variée, & quels sont les intervalles au dessous & au dessus d'elle, d'où les variations prennent leur source. Les notes avec un trait en haut, & qui se trouvent au milieu des accords, sont les notes capitales du chant simple. Les autres notes au dessus desquelles il y a des lettres, sont proprement les variations sur les Noires au commencement de chaque exemple, comme on peut voir dans la suite.

On doit remarquer ici, que lorsque dans la description des notes capitales de l'accord, j'allégue les intervalles que l'accord contient en lui; je ne le compte pas selon la Basse continue de la note fondamentale; mais je commence à compter, ou en montant ou en descendant, depuis la note qui doit être variée dans la partie principale.

Ceux qui n'entendent ni l'harmonie ni la Basse continue, & qui ne consultent dans les variations qu'ils font que leur oreille, & pour lesquels surtout je me suis un peu étendu sur ce sujet, peuvent s'attacher à connoitre les intervalles de la Tab. XVI. Fig. 27. 28. afin de pouvoir du moins les

trouver à la vuë. Ils peuvent les connoitre par la distance des notes qui se trouvent ou sur la ligne ou dans l'espace; & regarder jusqu'où vont les sauts. D'un espace à l'autre, c'est une Tierce; de l'espace à la seconde ligne, une Quarte; jusqu'au troisiéme espace une Quinte; de l'espace à la troisiéme ligne, une Sixte; jusqu'au quatriéme espace, une Septiéme; de l'espace jusqu'à la quatriéme ligne, une Octave. Pour s'imprimer ces exemples, on fera bien de les transposer d'un ton plus haut ou plus bas; car alors les notes qui étoient ici dans l'espace, se trouvent sur les lignes; & au contraire celles qui étoient sur les lignes, viennent dans l'espace. De cette maniére on peut se rendre familier les intervalles de chaque sorte. Il vaut pourtant mieux, de les apprendre à connoitre à l'aide de la Basse continue.

§. 12.

Tab. IX. Fig. 1. l'Unison ne souffre, comme on voit ici, d'autres variations que celles qui sont dans l'accord, savoir au cas que la Basse reste sur la note fondamentale, ou descend par dégré. Mais lorsque la Basse a des notes mélodieuses qui montent ou descendent par sauts ou par dégré, moyennant des Croches ou Double croches; on peut se servir d'autres variations que de celles qui se trouvent (a) (h) (s) (t) (u), pour ne pas causer une mauvaise harmonie.

§. 13.

Fig. 2. de ces trois notes qui partent du ton C (*ut*), par la Seconde D (*re*), en la Tierce E (*mi*), la premiére a dans son accord au dessus d'elle la Tierce & la Quinte, & au dessous la Quarte & la Sixte; les derniers ne sont qu'une repetition de la Tierce & de la Quinte. Et puisque l'accord consiste en trois tons, savoir la Tierce & la Quinte au dessus de la note fondamentale, la repetition se fait par l'Octave, ou par en haut ou par en bas: ce qui soit dit une fois pour toutes. La seconde note D (*re*) a au dessous d'elle la Tierce & la Quinte, laquelle Quinte est la note fondamentale de la Basse; & au dessus la Quarte & la Sixte. La troisiéme note E (*mi*), comme la Tierce au dessus de la Basse, a la Tierce & la Sixte, aussi bien au dessus qu'au dessous d'elle; & de cette maniére se font les variations, comme on voit par les intervalles de l'accord d'en haut (n), & ceux d'en bas (z).

§. 14.

Fig. 3. il n'en est pas de même de ces trois notes qui descendent; parce qu'elles commencent dans la Quinte au dessus de la Basse, & descendent par dégré dans la Tierce; & la premiére note D (*re*) a au

au dessous d'elle la Tierce & la Quinte (laquelle Quinte est la note fondamentale dans la Basse), & au dessus la Quarte & la Sixte. La seconde note C (*ut*) a au dessous d'elle la Tierce, la Quinte fausse & la Septiéme (laquelle derniere est la note fondamentale de la Basse) & au dessus la Quarte superfluë, & la Sixte. La troisiéme note H (*si*) (comme la Tierce au dessus de la Basse) a au dessus & au dessous d'elle la Tierce & la Sixte. Tab. X. (v) on voit les intervalles de l'accord de dessus, & (w) on voit ceux de dessous.

§. 15.

Tab. X. Fig. 4. quoique ces quatre notes paroissent être semblables aux trois de la Fig. 2; cependant leur Basse en fait la difference: parce que celles-ci commencent dans la Tierce, & celles-là par la note fondamentale; le premier intervalle a la Quarte au dessous d'elle, v. (e) Fig. 2, & ici chaque note a la Tierce & au dessous & au dessus d'elle, v. (a) (b). C'est pourquoi les mêmes variations ne peuvent pas avoir lieu. La premiére note E (*mi*) a donc pour son accord la Tierce & la Sixte au dessous & au dessus d'elle. La seconde note F (*fa*) a au dessous la Tierce & la fausse Quinte, & au dessus la Quarte surperfluë & la Sixte. La troisiéme note G (*sol*) a au dessous la Tierce & la Quinte, & au dessus la Quarte & la Sixte. La quatriéme note A (*la*) a au dessus & au dessous la Tierce, la Quinte & la Sixte; parce que le chant allant d'A (*la*) en H (*si*) par en bas, fait une Septiéme, dequoi on dira plus à la Fig. 13.

§. 16.

Fig. 5. ces cinq notes qui descendent ne sont pas plus égales avec les trois notes de la Fig. 3. que les précédentes de la Fig. 4. avec celles de la Fig, 2. Bien que la premiére A (*la*) au dessus de la note F (*fa*) de la Basse, soit la Tierce; il faut pourtant la regarder comme une Sixte fondamentale C (*ut*): parce que ce passage module dans le ton C (*ut*), & non dans celui F (*fa*), étant d'ailleurs nécessaire de prendre B (*si b mol*), au lieu de la note passagere H (*si*) entre A (*la*) & C (*ut*). La premiére note A (*la*) a pour son accord au dessous & au dessus d'elle la Tierce & la Sixte. La seconde G (*sol*) a au dessous la Tierce & la Quinte, & au dessus la Quarte & la Sixte. La troisiéme note F (*fa*) a la Tierce & la fausse Quinte au dessous, & la Quarte superfluë & la Sixte au dessus d'elle. La quatriéme note E (*mi*) a la Tierce & la Sixte au dessous & au dessus d'elle. La cin-

quiéme note D (*re*) a la Tierce & la Quinte au dessous, & la Quarte & la Sixte au dessus d'elle. On trouvera l'accord convenable à chaque note exprimé par des Double croches à la lettre (l).

§. 17.

Tab. XI. Fig. 6. ces trois notes ne doivent pas non plus être confonduës avec celles de la Fig. 4. Bien que les unes & les autres commencent par la Tierce, & montent par dégré; la difference consiste pourtant en ce que celles-là modulent dans leur ton naturel, & que celles-ci s'en écartent & passent dans le mode G (*sol*) par Fis (*fa diese*) comme la Quarte superfluë. Et puis que la Basse tient ferme sur le même ton, lorsque la partie principale passe de la Tierce à la Quarte; on peut prendre la Sixte, au lieu de la Quarte, aussi bien que la Seconde au dessus de la Basse, soit par en haut ou par en bas: parce qu'elles appartiennent à l'harmonie au dessus de la Basse, v. (h) (ll). La premiére note dans la Basse peut avoir au dessus d'elle aussi bien l'accord simple que la Quinte & la Sixte dans l'harmonie, sans que cela fasse rien aux variations; & alors la premiere note E (*mi*) a au dessous d'elle la Tierce, la Quinte & la Sixte. La seconde note Fis (*fa diese*) a au dessous & au dessus d'elle la Tierce & la Sixte. La troisiéme note G (*sol*) a au dessous d'elle la Quarte & la Sixte, & au dessus la Tierce & la Quinte. Les deux notes G (*sol*) & A (*la*) qui se trouvent dans l'accord de la premiere note E (*mi*), sont dans la Basse continuë la Quinte & la Sixte, & par conséquent une Dissonnance, que l'on ne sauroit exprimer sur un instrument à vent que par des notes l'une après l'autre, v. (m), (q) A la lettre (m) c'est la seconde note G (*sol*) qui est la Quinte, & la quatriéme note A (*la*) la Sixte; & au contraire à la lettre (q) c'est la troisiéme note qui est la Sixte, & la quatriéme la Quinte, toutes par rapport à de la Basse.

§. 18.

Comme la Quarte superfluë à compter de la Basse, est ordinairement accompagnée de la Seconde avec la Sixte; on peut employer les sortes des variations qu'on trouve sur ce Fis (*fa diese*) à tous les cas semblables; pourvu qu'on soit attentif à la Basse, si elle a à faire plus ou moins d'une Noire. C'est à cela qu'il faut se régler pour les variations; afin qu'elles soient jouées, ou plus vite, ou plus lentement, ou que même les notes soient repetées, lorsque cela peut se

faire,

faire, à quoi conviennent celles qui ſe trouvent (c) (f) (g) (l) (t) (u) (v) de cette Figure.

§. 19.

Pour connoitre facilement ces trois notes, la Seconde, la Quarte & la Sixte, ceux qui ne font que commencer dans la Muſique, pourront ſe remarquer, que ces notes ſont toutes ou toujours ſur les lignes ou toujours dans les eſpaces, parce que ce ſont des ſauts de Tierce. Ce qui ſe trouve auſſi en haut ſur la ligne, cela vient ordinairement dans l'Octave plus baſſe dans les eſpaces; comme il ſe voit diſtinctement aux notes qu'on trouve dans la table miſes l'une au deſſous de l'autre. Ces notes forment en elles mêmes ſans la Baſſe, un accord pur; mais avec la Baſſe elles ſont une Diſſonnance; parce que la Baſſe ſe trouve un ton plus bas que l'accord. C'eſt pourquoi la Baſſe doit être ſauvée par en bas, & la partie principale par en haut.

§. 20.

Fig. 7. De ces deux notes la premiere E (*mi*) a auſſi bien au deſſous qu'au deſſus d'elle la Tierce & la Sixte. La ſeconde note D (*re*) a au deſſous d'elle la Tierce & la Quinte, & au deſſus la Quarte & la Sixte; & la variation de l'accord de la premiére peut être exprimée par un arpegement, comme on voit (c) (e). Si l'accord de la note E (*mi*) dure plus de tems, que ne contient une Noire, les variations pourront être faites plus lentement; on pourra auſſi les repeter, ſi on les juge à propos. Dans le premier cas il n'y a qu'à s'imaginer que les notes avoient une croche de moins. Pour la repetition on pourra ſe ſervir de ce qui ſe trouve (a) (b) (c) (f) (g) (h) (i) (k) (l) (ll) (m) (n) (o) (u).

§. 21.

Tab. XII. Fig. 8. Quoique les ſauts qui dans cet exemple ſe trouvent ſous un même arc, conſiſtent de trois differens intervalles, comme de la Quinte, de la Septiéme & de l'Octave; cependant ils ont pour fondement les mêmes notes de la Baſſe, & par conſéquent les mêmes accords; comme le font voir les deux exemples des notes rangées l'une ſur l'autre, excepté le ſaut dans la Septiéme, laquelle doit à la fin de l'agrément & avant que de la ſauver en la Tierce, être entenduë ſéparement, pour la diſtinguer du ſaut de l'Octave. A l'exception de ceci on peut employer les mêmes variations qui ſe trouvent ici, pour un intervalle auſſi bien que pour l'autre. Pour plus

plus d'ordre j'ai ajouté à chaque exemple ſix variations; & pour le ſaut dans la Quinte appartiennent celles qu'on voit aux lettres (a) (b) (c) (d) (e) (f); pour celui dans la Septiême, celles à (g) (h) (i) (k) (l) (ll); pour celui dans l'Octave celles à (m) (n) (o) (p) (q) (r). Quand même dans ces trois exemples, au lieu de la premiére note G (*ſol*), il y eut une Pauſe, les ſecondes notes D (*re*), F (*fa*), G (*ſol*) gardent toujours le même accord; & alors on peut omettre les variations ſur la note, dont la place ſe trouve occupée par une Pauſe, & ſe ſervir ſelon la nature des intervalles, des variations qui appartiennent à la ſeconde Noire, comme celles qui ſuivent, ſavoir pour D (*re*) en E (*mi*), de celles qu'on trouve aux marques (s) (t) (u) (v) (w) (x); pour F (*fa*) en E (*mi*) celles auprès (y) (z) (aa) (bb) (cc) (dd); pour G (*ſol*) en E (*mi*) celles à (ee) (ff) (gg) (hh) (ii) (kk).

§. 22.

Fig. 9. Les deux premiéres notes ont le même accord, parce que leur Baſſe reſte ferme ſur le même ton, & que la progreſſion de la premiére partie ſe fait de la note fondamentale dans la Tierce. La premiére note a la Quarte & la Sixte au deſſous, & la Tierce & la Quinte au deſſus d'elle. La ſeconde note E (*mi*), comme la Tierce de la Baſſe, a & au deſſous & au deſſus d'elle la Tierce & la Sixte, & eſt à l'égard des variations ſemblable à la Fig. 7.

§. 23.

Tab. XIII. Fig. 10. Ces deux premiéres notes ſont dans le mode F (*fa*), ont la même Baſſe, & parce que la premiére eſt la Quinte au deſſus de la Baſſe, elle a la Tierce & la Quinte au deſſous, & la Quarte & Sixte au deſſus d'elle. La ſeconde note a la Quarte & la Sixte au deſſous, & la Tierce & la Quinte au deſſus d'elle. La troiſiéme comme de la Tierce de C (*ut*), a & au deſſous & au deſſus d'elle la Tierce & la Sixte.

§. 24.

Fig. 11. Il n'en eſt pas de même de ces trois notes-ci, parce que le premier intervalle fait une Quinte par en haut, & l'autre une Tierce par en bas; & comme cela provient du ton fondamental, les deux notes ne peuvent pas avoir la même Baſſe; & la ſeconde note G (*ſol*), qui retrograde par un ſaut de Tierce en E (*mi*), doit être la Sixte au deſſous de la Baſſe, & la note ſuivante E (*mi*) doit être

la

la Tierce. Les accords font voir, que la note C (*ut*) a au dessous d'elle la Quarte & la Sixte, & au dessus la Tierce & la Quinte; la nonote G (*sol*) a la Quarte & la Sixte au dessous, & la Tierce & la Quinte au dessus; & E (*mi*) a la Tierce & la Sixte au dessous & au dessus d'elle. Ces deux derniéres notes G (*sol*) & E (*mi*) sont de même nature avec celles du troisiéme exemple à la Fig. 8. lorsqu'au lieu de la premiére note il y a une pause, & elles admettent aussi les mêmes variations.

§. 25.

Fig. 12. De ces deux notes, qui forment en descendant un saut de Sixte, la premiére est la Quinte de la Basse; par conséquent elle a dans son accord au dessous d'elle la Tierce & la Quinte, & au dessus la Quarte & la Sixte. La seconde, comme la Tierce de la Basse, a au dessous & au dessus d'elle la Tierce & la Sixte. Ou la premiére note se trouve à ces intervalles, soit dans l'espace ou sur la ligne, là se trouveront aussi les notes principales qui y appartiennent, v. (b). Si l'on veut remplir cet intervalle de peu de notes, celles sur les lignes F (*fa*) & D (*re*) ne font que passer, v. (c). Si on veut le remplir avec deux Triolets, on peut prendre pour exemple les deux sortes qui se trouvent (i) (n).

§. 26.

Fig. 23. Pour ces notes A (*la*) H (*si*) qui descendent par saut dans la Septiéme, la Basse a ordinairement la Tierce, & elle est le plus souvent marquée par la Quinte & la Sixte, comme on le peut voir dans la Tab. VIII. Ces deux notes faisant des Tierces contre les notes fondamentales, la premiére a dans son accord au dessus d'elle la Tierce, & au dessous la Tierce, la Quinte, la Sixte & l'Octave; & la seconde a la Tierce & la Sixte au dessus & au dessous d'elle. Il faut ici remarquer, que souvent la note de la Basse est haussée par un dieze, c'est à quoi la premiére partie doit se régler, pour ne pas confondre F (*fa*) avec Fis (*fa diese*), ce qui causeroit un mauvais effet. Qu'on voye à cet égard les deux variations (m) (n), dont une a F (*fa*), & l'autre Fis (*fa diese*). Si à cet intervalle les notes se trouvent dans l'espace ou sur la ligne, celles qui appartiennent à l'accord, y viendront aussi également comme à la Fig. 12, v. (a) (c). Pour remplir cet intervalle, il faut six notes de l'echelle, v. (k); ce qui se peut aussi faire par deux Triolets, v. (ll); de même que par

 huit

huit notes qui vont par dégrés, v. (f) (g), ou qui font des fauts de Tierce, v. (i).

§. 27.

Tab. XIV. Fig. 14. Cet exemple eft par rapport à l'intervalle égal à celui de la Fig. 13; excepté que celui-là module en la Tierce majeure, & celui-ci en la Tierce mineure. Et puisque pour les deux premiers intervalles, c'eft la même Baffe, ils peuvent auffi avoir les mêmes variations. Mais au troifiéme de ces intervalles, la Baffe eft hauffée d'un dieze, v. (t), & la premiére partie devient par conféquent la petite Sixte; c'eft pourquoi il faut auffi y changer non feulement G (*fol*) en Gis (*fol diefe*); mais auffi B (*fi b mol*) en H (*fi*), v. (u). Or pour fe rendre en général bien familier cet intervalle, qui fe rencontre fort fouvent devant les Barres, on prendra pour régle le préfent & le précédent exemple. Lorsque donc deux notes, qui forment par en bas un faut de Tierce, fe trouvent fur les lignes; les notes bonnes des agrémens doivent de même fe trouver fur les lignes: & fi elles font dans l'efpace, les notes bonnes s'y trouvent auffi. La premiére note eft ordinairement la Sixte de la Baffe. Si c'eft la grande Sixte, & que la Baffe monte d'un ton entier; la premiére partie a au deffus d'elle la Tierce mineure, & peut, pour faire un agrément, aller encore plus haut d'une Tierce, qui, à compter de la premiére note, fait une Quinte. Cette Quinte eft la Tierce au deffus de la Baffe, & lorsque la Tierce eft mineure, la Quinte doit auffi l'être, v. (m); mais fi dans l'harmonie on trouve la Sixte mineure, & que la Baffe, qui dans cet exemple a été hauffée par un dieze, ne monte que d'un demi ton; il faut alors auffi monter la Quinte mineure, & la changer en la Quinte parfaite, v. (n). Ces diverfes fortes n'ont lieu que dans des Modes de Tierce mineure. Dans les Modes de Tierce majeure, il faut que la premiére partie fe ferve toujours de la Tierce majeure & de la Quinte parfaite pour les agrémens.

§. 28.

Fig. 15. Dans les liaifons, où la Septiéme eft fauvée ou dans la Sixte ou dans la Tierce, ce qui eft la même chofe par rapport à la principale partie, celle-ci peut au premier cas, après la note liée, faire un faut de Quarte par en haut; ce qui eft la Tierce au deffus de la Baffe. Cela peut être réiteré deux fois; mais à la troifiéme fois, il faut prendre la Sixte au lieu de la Quarte, v. (a). On peut auffi au lieu de la

Quarte

Quarte prendre la Septiéme ou la Quinte d'en bas, v. (e)(k); & plus on employe alternativement ces intervalles, tantôt en haut, tantôt en bas, plus cela fait d'agrément à l'oreille. On peut aussi remplir les espaces qui se trouvent entre les notes de cette variation. Les autres variations peuvent se faire arbitrairement.

§. 29.

Fig. 16. Ce passage où l'on rencontre la Quinte & la Sixte alternativement, deviendroit à la fin désagréable à l'oreille, si l'on n'y ajoutoit rien. On pourra prendre pour modéle de variations, celles depuis (a) jusqu'à (e). On verra en même tems, qu'à des passages qui se ressemblent l'un à l'autre, les variations ne doivent pas toujours être les mêmes. C'est ce qu'il faut en général observer pour la repetition des mêmes pensées; afin qu'à la seconde fois on y ajoute ou on y retranche quelque chose. Si par exemple il falloit repeter les deux mesures à la lettre (f), & qu'à la seconde fois on les jouoit, comme elles sont écrites; l'auditeur ne seroit pas si satisfait, qu'il seroit, si au lieu du simple chant on choisissoit une des variations sous (g) (h) (i) (k). Car lorsque par la transposition on allonge le sujet principal; il ne faut pas que les variations soient continuées par une seule espece de notes; il faut changer, & tacher de faire dans la suite des variations differentes de celles qui précédent. Car l'oreille ne se contente pas de ce qu'elle a prévu d'avance; elle veut toujours être surprise.

§. 30.

Tab. XV. Fig. 17. Lorsque dans un mouvement lent plusieurs Croches montent ou descendent par dégré, & qu'en des certains occasions elles ne paroissent pas être assez chantantes; on peut ajouter une petite note, après la premiére & la troisiéme, pour rendre le chant plus agréable, v. (a) (c); & cette augmentation doit être exprimée, comme on voit sous (b) (d); voyez en les variations à (e) (f). Il en est de même des notes qui descendent. Celles sous (g) (i) doivent être jouées, comme sous (h) (k), & on en voit des variations sous (l) (ll) (m).

§. 31.

F. 18 Si ces sortes de notes consistent en notes qui descendent ou montent en sauts de Tierce, v. (a) & (i); on peut ajouter à chaque note une autre petite note, un port de voix, v. (b)

& (k). Depuis (c) jusqu'à (h) il y a d'autres variations ſur les ſauts de Tierce qui deſcendent, & il y en a depuis (l) jusqu'à (p) ſur ceux qui montent. Que ces ſortes de notes ayent plus ou moins de Croches, pourvu qu'elles ſoient chantantes, on y peut toujours ſe ſervir de ces variations. Je n'ai en vuë que les intervalles, qui ſe rencontrent le plus ſouvent dans des piéces chantantes. Lorsqu'il y en a pluſieurs qui ſe ſuivent, & qu'on n'y ajoute rien, l'auditeur ſe laſſe bientôt. Les deux notes ſous (q) ſont ſemblables aux deux derniéres Croches ſous (a); par conſéquent on peut faire ſur elles les mêmes variations, qui ſe font pendant le tems de la ſeconde Croche depuis (a) jusqu'à (h). Pour les deux notes (r), il faut les varier de la façon qu'on voit depuis (i) jusqu'à (p).

§. 32.

Fig. 19. Si dans un mouvement lent pluſieurs Triolets montent ou deſcendent par dégré; que la troiſiéme note de l'un & la premiére de l'autre Triolet ſe trouve ſur le même ton; ou que la premiére note du ſuivant Triolet eſt d'un ton plus haut que la précédente: on peut toujours faire un port de voix avant la premiére note, v. (a). Mais ſi beaucoup de Triolets deſcendent de ſuite, on peut partout faire ſur la premiére note un demi tremblement détaché (où le doigt ne frappe que deux fois), & les deux notes ſuivantes peuvent y être coulées, v. (b). Lorsqu'on veut changer les Triolets en notes vites, il n'y a qu'à s'imaginer ſous (e), comme ſi la meſure qui eſt de quatre pour huit, étoit de ſix pour huit, & ajouter à chaque Croche une note; comme le font voir les Double croches à (d). On peut agir ainſi pour diverſes ſortes de Triolets, ſuivant que le permettent les intervalles.

§. 33.

Pour les notes qui ne montent ou ne deſcendent pas continuellement toutes de ſuite par dégré, & dont deux ſe trouvent ſur le même ton, la premiére de ces deux notes étant une mauvaiſe note, on peut faire à la ſeconde qui eſt une bonne, ou un port de voix, v. (e) (g) ou un tremblement, & y couler la note ſuivante, v. (f) (h). Mais lorsque pluſieurs notes deſcendent par dégré, on peut faire devant chacune d'elles un port de voix, v. (i), ou un tremblement ſur les bonnes, v. (k).

§. 34.

§. 34.

Fig. 20. Si dans le mouvement lent la Basse se tait, & que le chant commence par un saut dans la Quarte, laquelle vient en levant la mesure; alors on peut y faire les variations sous (a) (b) (c) (d) (e). Si c'est un Mode de Tierce mineure, on peut se servir des demi-tons, v. (f) (g). Lorsque dans le mouvement lent deux notes montent ou descendent par dégré, soit qu'une Pause les précéde, ou une note de plus grande valeur; soit aussi que la troisiéme note ait un point ou non, & qu'elle monte ou descende: on peut toujours mettre entre les deux une petite note, qui, lorsqu'elles descendent, v. (h), vient un degré plus haut, & lorsqu'elles montent deux dégrés plus haut, v. (i).

§. 35.

Fig. 21. Lorsque dans le mouvement lent le chant se trouve coupé par une pause, devant laquelle il y a ou une (a) ou deux notes, v. (b), lesquelles derniéres font un saut de Tierce par en bas, (soit que cela se fasse ou à la Tierce majeure ou mineure, au frapper ou au lever de la mesure); il faut observer que cette seule note, v. (a) demande outre le port de voix encore un tremblement. On en agit de même au saut dans la Tierce, v. (b). Cependant il ne faut faire qu'un tremblement simple, & y couler seulement la note, qui est entre la Tierce. Une pareille petite note doit presque toujours être supposée à ce saut de Tierce; aussi les Compositeurs d'aujourd'hui ont coutume de l'y inserer la plupart, parce que ce saut dans le mouvement lent n'est en lui-même pas assez chantant.

§. 36.

S'il y a un arc avec un point au dessus de la Pause, ce qui se nomme une *Fermate*, *Pause générale*, ou *ad libitum*, & peut se trouver aussi bien dans l'Allegro que dans l'Adagio; on peut, si l'on le trouve à propos, s'arrêter un peu sur le tremblement; lequel tremblement doit pourtant être guère fait sans coup d'après: parce que les notes suivantes ne le permettent pas, devant être finie d'une maniére flatteuse, v. (c). Mais comme cela est plus difficile dans l'exécution, qu'il ne paroit à la vuë, & qu'il y a plusieurs personnes, qui ne savent pas comment l'exécuter proprement selon la régle établie depuis longtems; je veux l'exprimer par des notes, v. (d), & l'éclaircir par quelques remarques. On exécute les deux petites Dou-

ble croches devant la Blanche, ſur laquelle eſt le tremblement, dans la même viteſſe avec le *Trillo*; on laiſſe peu à peu croitre & décroitre le ton pendant le tremblement, & l'on fait durer le tremblement, le tems de quatre Croches du mouvement lent. Ce tems écoulé, on laiſſe le doigt qui a fait le tremblement, ſur le trou, en affoibliſſant le ton; mais auſſi pas plus longtems que le demande le tems de la premiére note à trois Croches, & ce qui fait en ſuite la ſeconde des quatre Triple croches. Pour le port de voix devant la troiſiéme note, on fera un petit coup ou ſouffle de la poitrine, & on finira les autres deux notes avec un Piano, où le ton ſe perd quaſi. Pour les autres paſſages ſous (e) (f) (g) (h), qui ne demandent le plus ſouvent que des ports de voix ou de tremblemens, on pourra auſſi employer comme des variations dans le mouvement lent, les exemples ſuivants à la Fig. 22. 23. 24. ſur les intervalles dans la Tierce, la Quarte & la Quinte par en bas.

§. 37.

Fig. 22. Quoique ces deux ſimples notes E (*mi*) C (*ut*) ſoient des Noires; on peut pourtant auſſi employer les variations ſuivantes, pour le paſſage ſous (e) de la Fig. 21, qui conſiſtent en Croches. Il n'y a qu'à s'imaginer, que les notes de la variation euſſent encore une Croche. Pour le paſſage ſous (f) du même exemple, où l'intervalle ne deſcend que d'un ton, ces variations trouvent pareillement lieu, excepté celles ſous (a) (b) (f) (o); & alors on ne fait que changer la ſimple note C (*ut*) en D (*re*). Au cas qu'on veuille auſſi ſe ſervir des deux variations ſous (f) (o); il faut prendre au lieu de la derniére note D (*re*), la note F (*fa*) qui eſt au deſſus.

§. 38.

Tab. XVI. Fig. 23. Ces variations peuvent être employées de la même maniére au paſſage ſous (g) Fig. 21. parce que la Baſſe reſte pour la plupart dans l'harmonie de la premiére note F (*fa*).

§. 39.

Fig. 24. Ces variations ſur le ſaut en la Quinte, peuvent auſſi ſe faire au paſſage ſous (h) Fig. 21. Si les deux premiéres notes de ces trois exemples, comme: E (*mi*) C (*ut*), F (*fa*) C (*ut*), G (*ſol*) C (*ut*), ſe trouvent l'une aprés l'autre dans une mélodie; on peut chercher dans chaque exemple les variations qui ſont d'une même ſorte, & les employer alternativement. Or comme la ſeconde note C (*ut*) dans ces trois exemples n'a point de variation, on pourra, s'il

s'il est nécessaire, repeter les notes de la variation, qui a été faite sur le ton précédent, (excepté pourtant la premiére note), p. e. pour employer la variation sous (e) de la Fig. 22, où les premiéres notes sont E G E (*mi sol mi*); on fait de la Noire C (*ut*) une Croche, & on repete les deux Double croches G E (*sol mi*). A la variation sous (e) de la Fig. 23, on en peut faire de même; & à celle (d) de de la Fig. 24. on repéte les trois derniéres Double croches après la note C (*ut*), (ce C (*ut*) devenant aussi un Double croche); & par ce moyen le chant varié n'est pas destitué de liaison. On peut de cette maniére se servir avantageusement de toutes ces variations; pourvu qu'on prenne garde aux sortes de notes, qui se conviennent les unes aux autres, & que de chaque exemple on choisisse ce que l'on croit être le plus convenable à l'endroit que l'on veut broder. C'est ainsi, qu'à l'imitation des abeilles ou suce le miel de differentes fleurs.

§. 40.

Fig. 25. Des Double croches pointées dans un mouvement fort lent peuvent facilement être désagréables à l'oreille; surtout lorsqu'elles ne consistent que des Consonnances de Tierce, Quinte, Sixte, Octave. Elles appaisent à la vérité les passions; mais elles portent par la longueur au dégout; à moins qu'on n'y mêle de tems en tems quelques Dissonnances, comme la Seconde, la Quarte, la Septiéme, la None, dont les ports de voix tirent leur origine, lesquels doivent être quelquefois finis par des Demi tremblemens, ou des Mordants. Cet exemple fait voir, de quelle maniére on peut jouer agréablement les notes pointées, qui d'ailleurs conviennent plus au majestueux & au serieux qu'au chantant. Il faut faire croitre la force du ton qui est suivie d'un point, & qui par conséquent doit être entendu plus longtems; & moderer l'haleine durant le tems qui appartient au point. La note qui suit le point, doit être toujours fort courte. S'il y a devant elle un port de voix, il faut en user, comme nous venons de le dire de la longue note; parce qu'il doit être traité comme la note devant laquelle il se trouve. La note elle-même reçoit alors le tems du point, & doit par conséquent être jouée plus foiblement que le port de voix, v. (a). Les trois petites notes à la variation (b) font un Mordant; & il faut soutenir la première avec le point aussi longtems, que le tems de la grande note suivante le demande. Les deux autres petites, ainsi que la grande note, viennent alors dans le tems du

du point, & cela ſe fait, moyennant qu'on leve & abaiſſe deux fois avec viteſſe le doigt. Il faut auſſi pendant ce mouvement moderer l'haleine. Les quatre petites notes v. (c), font un Doublé, & la derniére venant dans le tems du point, doit auſſi être ſoutenuë auſſi longtems. La moderation de l'haleine doit pareillement ſe faire pendant les petites notes. Il en eſt de même avec les autres depuis (d) jusqu'à (ll), excepté que les petites notes à (e) & (f) font des Demi tremblemens. Les notes à (m) (n) ſe trouvent ſouvent dans les Cadences, où les Doublés conviennent parfaitement bien.

§. 41.

Fig. 26. Les deux petites notes ſous (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g), qui conſiſtent en ſauts de Tierce, ſont une eſpece d'accent, dont les Chanteurs ſe ſervent dans les ſauts éloignés, pour trouver ſurement le haut ton. Ne voulant faire d'autres agrémens, on peut employer cet accent aux intervalles qui montent, à la Seconde, Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Septiéme & Octave, devant des notes longues au lever & au frapper de la meſure. Mais il doit être joint fort vite, quoique foiblement à la note. Le ton de la note elle-même doit être un peu plus fort que celui des deux petites notes. A la Seconde, Quarte & Septiéme, v. (a) (c) (f), l'accent eſt plus agréable qu'aux autres intervalles; & il faut par conſéquent un meilleur effet, ſi la premiere petite note ne fait pas un ton entier, mais ſeulement un demi ton contre la note capitale qui ſuit, v. (c) (f). Bien que donc cet accent exprime une paſſion tendre, ſoupirante & agréable; je ne conſeillerois pourtant pas, de s'en ſervir avec trop de prodigalité. Il faut l'employer rarement, car ce qui plait fort à l'oreille, devient d'autant plus familier à la mémoire; & le ſuperflu dans une choſe, quelque belle qu'elle ſoit, engendre à la fin un dégout.

§. 42.

Fig. 27. Quand des notes longues forment des ſauts, & qu'on ne veut y faire aucune autre variation; on peut remplir l'eſpace par les notes capitales & paſſagéres, qui ſont entre ces ſauts. Les petites Croches à la variation (a) marquent les notes feintes, & les Noires montrent les notes principales qui appartiennent à l'accord; & les premiers venant dans le tems des notes qui précédent, doivent y être coulées vitement. Depuis (b) jusqu'à (g) on trouve exprimé non ſeulement les feintes, mais auſſi les principales, ſelon leur valeur, &

de

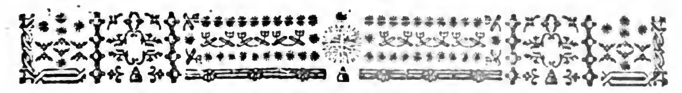
de quelle maniére elles doivent être partagées dans la Mesure. Les deux intervalles, la Tierce & la Quarte, n'ont point de notes principales de l'accord entr'eux; il n'y a que de feintes.

§. 43.

Fig. 28. Aux intervalles qui descendent, voici comme il faut agir par rapport aux notes principales & aux feintes. Les petites notes viennent dans le tems de celles qui suivent, & doivent y être coulées. Cependant celles, qui sont entre les sauts de Quarte, entrent non seulement lorsqu'elles les montent, mais aussi lorsqu'elles descendent, dans le tems des précédentes. Dans ces petites notes, où le tremblement ni la suspension ne peuvent avoir lieu, on s'éloigne des régles que contient le Chapitre VIII. Celles-là valent la moitié des notes suivantes; mais celles-ci doivent être expédiées fort court.

§. 44.

Toutes ces régles que nous venons de donner touchant les variations, n'ont eu proprement pour objet que l'Adagio, parce que c'est là qu'on a le plus de tems & d'occasion d'en faire. Cependant on en pourra aussi employer un bon nombre dans l'Allegro. Je laisse cet emploi à la discrétion & au discernement de ceux qui jouent. Mais pour ce qui est de l'usage qu'on doit faire de quelques unes des variations ci-dessus mentionnées dans l'Adagio; c'est ce que je vais montré par un exemple que j'ai inseré exprès au Chapitre qui traite de l'Adagio. On trouvera aussi à la fin de ce Chapitre, depuis le §. 25. jusqu'au §. 43, quelle sorte d'expression trouve lieu aux variations de chaque Figure, surtout à l'égard de l'augmentation & de la diminution de la force du ton.



CHAPITRE XIV.

De la maniere, dont on doit jouer l'Adagio.

§. 1.

L'Adagio fait ordinairement le moins de plaifir aux perfonnes, qui ne font que de fimples amateurs de la Mufique. Il fe trouve même quelquefois parmi les Muficiens des gens, qui n'ayant pas les fentimens & la pénétration néceffaires, font auffi charmés de voir arriver la fin de l'Adagio. Cependant un bon Muficien peut fe diftinguer par la maniére dont il joue l'Adagio, plaire beaucoup aux véritables connoiffeurs & aux amateurs qui ont du fentiment & des entrailles, & faire connoitre fa fcience à ceux qui favent la Compofition. Mais comme il eft toujours un pierre d'achopement, les Muficiens qui ont de l'efprit, fe régleront fans mes confeils a leurs auditeurs & aux amateurs; pour acquerir d'autant plus facilement l'eftime que mérite leur fcience, & pour rendre agréable leur propre perfonne.

§. 2.

On peut confiderer l'Adagio par rapport à la maniére dont il faut le jouer & le broder, de deux façons; la premiére felon le gout François, la feconde felon celui des Italiens. La premiére maniére demande une expreffion nette & foutenuë dans tout le chant, & un gout toujours accompagné des agrémens effentiels, comme font les ports de voix, les fimples & les doubles tremblemens, les mordants, les doublés, les battemens, les flattemens, &c. mais d'ailleurs il n'y faut point de grands roulemens, ni beaucoup d'agrémens arbitraires. En jouant lentement l'exemple de la Tab. VI. Fig. 26. on a un modéle de cette maniére de jouer. Dans la feconde maniére, c'eft à dire

dire dans celle du gout Italien, on ne ſe contente pas de ces petits agrémens François; mais on tache de trouver de ces grands agrémens travaillés & raffinés, lesquels doivent pourtant toujours s'accorder avec l'harmonie. On peut ici prendre pour modéle l'exemple de la Tab. XVII. XVIII. XIX. où ces agrémens arbitraires ſe trouvent tous exprimés par des notes, & ſur lesquels nous nous étendrons davantage plus bas. En ne jouant que le chant ſimple de cet exemple avec les agrémens eſſentiels, on trouvera encore un modéle de la maniére de jouer à la Françoiſe; mais on remarquera en même tems, qu'elle n'eſt pas ſuffiſante pour un Adagio composé de cette façon-là.

§. 3.

On peut apprendre la maniére Françoiſe de broder l'Adagio, moyennant de bonnes inſtructions, ſans connoitre les régles de l'harmonie; mais la maniére de jouer à l'Italienne en exige abſolument la ſcience: où il faudroit, à l'imitation de la plupart des chanteurs à la mode, avoir continuellement auprès de ſoi un maitre, qui apprenne les variations convenables à chaque Adagio; ce qui eſt le véritable moyen de ne jamais devenir un maitre, & de reſter toute ſa vie un apprentif. Cependant avant que de ſe mêler de la derniére maniére de jouer, il faut ſavoir la premiére. Car qui ne ſait ſe ſervir à propos des petits agrémens, ni les bien exécuter, peut encore moins employer, comme il faut, les grands ornemens. Or c'eſt de ce bon mélange des petits & des grands ornemens que nait enfin le gout bon & raiſonnable & pour les chanteurs & pour les joueurs d'inſtrumens, lequel eſt général & plait à tout le monde.

§. 4.

Nous avons déja dit, que les Compoſiteurs François ont la plupart la coutume d'écrire les agrémens avec le chant, & que par conſéquent l'exécuteur de la piéce n'a qu'à les bien exprimer. Selon le gout Italien on n'écrivoit autrefois aucun agrément. Tout étoit laiſſé à la volonté de celui qui exécutoit; & un Adagio étoit à peu près comme le ſimple chant de l'exemple de la Tab. XVII. XVIII. XIX. Mais depuis quelque tems ceux qui ſuivent la maniére Italienne, ont auſſi commencé à écrire avec le chant principal les agrémens les plus néceſſaires; parce qu'apparemment on a obſervé que l'Adagio a été eſtropié par beaucoup d'ignorans Muſiciens; & que cela diminuoit & flétriſſoit même quelquefois l'honneur & la réputation des Compoſi-

teurs. On ne peut pas nier, que pour qu'une piéce fasse tout son effet dans la Musique Italienne, ceux qui l'exécutent y contribuent autant que les Compositeurs; mais dans la Musique Françoise, le Compositeur y fait beaucoup plus que l'Exécuteur.

§. 5.

Afin donc de bien jouer un Adagio, il faut autant qu'il est possible, mettre l'ame dans une situation tranquile & presque triste, pour l'executer avec la méme disposition, dans laquelle le Compositeur l'a écrit. Un Adagio peut être comparé à une supplication flatteuse, & nous remarquerons à ce sujet que de même que celui, qui prétendroit quelque chose avec des gestes hardis & deshonnêtes à une personne qui mérite un respect singulier, ne parviendroit pas à son but: de même aussi on ne pourra gagner, toucher & attendrir l'auditeur par une maniére de jouer hardi & bisarre. Car ce qui ne part pas du cœur, ne peut pas aller au cœur.

§. 6.

On a differentes sortes de piéces lentes. Quelques unes sont fort lentes & tristes; d'autres ont plus de vivacité, plaisent par conséquent davantage, & donnent plus de plaisir. Dans l'une & l'autre sorte de ces piéces, le gout de l'exécution dépend beaucoup du Mode dans lequel la piéce est composée. Les tons A (*la*) C (*ut*) de Tierce mineure, Dis (*mi b mol*) de Tierce majeure, & F (*fa*) de Tierce mineure expriment un sentiment triste beaucoup mieux, que d'autres Modes de Tierce mineure; ce qui fait que le plus souvent les Compositeurs s'en servent à cette fin. On employe au contraire les autres Modes de Tierce majeure & mineure pour les piéces agréables, chantantes, & pour celles qui n'ont d'autre but que de plaire.

On n'est pas d'accord à l'égard des effets particuliers de certains Modes, soit de Tierce majeure ou mineure. Les Anciens croyoient que chaque Mode avoit ses qualités particuliéres, & qu'il exprimoit quelques passions singuliéres. Cette opinion étoit assez fondée, puisque les Gammes de leurs Modes n'étoient pas égales entre elles; par exemple le Dorien & le Phrigien, comme deux Modes de Tierce mineure, étoient si differens, que le premier renfermoit la Seconde & la Sixte majeures, & le dernier la Seconde & la Sixte mineures; & que par conséquent presque chaque Mode avoit sa maniére particuliére de cadencer. Mais présentement que les Gammes de tous les Modes de Tierce majeure & ceux de Tierce mineure sont égales entr'elles, il est

que-

question, s'il en est encore de même des qualités des Modes? Quelques personnes adoptent encore l'opinion des Anciens; d'autres au contraire la rejettent, & prétendent que chaque passion peut être exprimée dans un Mode aussi bien que dans l'autre, pourvu que le Compositeur ait la capacité requise. Il est vrai qu'on peut en alléguer des exemples; & certains Compositeurs ont parfaitement bien exprimé une passion dans un Mode, qui ne paroissoit pas y être le plus convenable. Mais qui sait, si cette piéce n'eut pas produit un effet encore meilleur, si elle avoit été mise dans un autre Mode pl. s convenable au sujet? D'ailleurs on ne peut pas établir des régles générales sur un cas extraordinaire. Je serois trop long, si je voulois éxaminer à fond cette question. Je proposerai en attendant une preuve qui est fondée & sur l'experience & sur le propre sentiment. Qu'on transpose p. e. une piéce qui a bien réussi dans le Mode F (*fa*) Tierce mineure, dans les Modes G (*sol*) A (*la*) E (*mi*) & D (*re*) Tierce mineure; ou une piéce du Mode E (*mi*) Tierce majeure, dans les Modes F (*fa*) G (*sol*) Dis (*mi b mol*) D (*re*) & C (*ut*) Tierce majeure. Si ces deux piéces produisent les mêmes effets dans chaque Mode, les Partisans des Anciens ont tort. Mais si l'on trouve, que ces piéces ont des effets differens dans chaque Mode, alors on doit tacher de profiter de cette découverte, plûtôt qu'à la refuter.. Pour moi je me fierai à mon experience, qui m'a persuadé des divers effets des differens Modes, jusqu'à ce que je serai convaincu du contraire.

§. 7.

Il faut donc aussi en jouant se régler à la passion, que le Compositeur a principalement eu en vuë dans sa piéce, afin de ne pas jouer trop vite un Adagio fort triste, ni au contraire trop lentement un Adagio chantant. On doit bien distinguer d'un Adagio pathétique, ces sortes de piéces lentes: *Cantabile*, *Arioso*, *Affettuoso*, *Andante*, *Andantino*, *Largo*, *Larghetto*, &c. Quant au mouvement que demande chaque piéce en particulier, il faut en juger de toute la connexion de ses parties; le mode & la mesure, voir si elle est égale ou inégale, fournit aussi quelque éclaircissement. En conséquence de ce que nous avons déja remarqué, il faut jouer plus tristement & par conséquent plus lentement, les piéces lentes composées dans les modes G (*sol*), A (*la*), C (*ut*), F (*fa*) Tierce mineure, & Dis (*mi b mol*) Tierce majeure, que celles composées dans les autres modes de Tierce majeure & mineure. Une piéce lente dont la mesure est de quatre pour huit ou de six huit, doit être jouée un peu plus vite; & un Allabreve, ou une piéce dont la mesure est de trois Blanches, doit être jouée plus

lentement, qu'une qui eſt compoſée dans la meſure ordinaire, ou dans le Triple des Noires.

§. 8.

Si l'Adagio eſt fort triſte, ce qui eſt déſigné ordinairement par les mots *Adagio di molto* ou *Lento aſſai*, il faut dans l'exécution le broder plus par des notes coulées, qu'avec de grands ſauts, ou des tremblemens; parce que les derniers excitent plus à la gaïeté qu'à la triſteſſe. Cependant il ne faut pas omettre tout à fait les tremblemens, afin de ne pas endormir l'auditeur; il faut toujours varier le chant d'une maniére capable tantôt d'exciter tantôt de moderer la triſteſſe.

§. 9.

C'eſt à quoi peut auſſi contribuer beaucoup le changement du Piano & du Forte, lequel conjointement avec l'heureux mélange des grands & des petits agrémens, forme, pour ainſi dire, ce jour & cette ombre qu'il eſt de la derniére néceſſité, de faire ſentir dans la Muſique. Toutefois il faut le faire avec beaucoup de jugement, pour ne pas paſſer avec trop de précipitation de l'un à l'autre; on doit renforcer & affoiblir le ton imperceptiblement.

§. 10.

S'il y a une Tenuë d'une Ronde ou d'une Blanche, ce que les Italiens appellent *meſſa di voce;* il faut dabord entonner mollement & presque ſeulement haleter; après quoi on commence de ſouffler, mais piano, & de faire croitre la force du ton jusqu'à la moitié de la note; de là on retourne à l'affoiblir jusqu'à la fin de la note; & on fait en même tems au trou ouvert le plus proche, un flattement avec le doigt. Mais afin que, pendant qu'on renforce ou affoiblit le ton, il n'en devienne pas plus haut ou plus bas, (défaut qui pourroit naitre de la nature de la Flute) il faut ici mettre en pratique la régle que nous avons donné au §. 22. du Chap. IV. De cette maniére le ton s'accordera toujours, qu'on ſouffle fort ou foiblement, avec les inſtrumens qui accompagnent.

§. 11.

Les notes chantantes qui ſuivent une longue note, peuvent être jouées d'une maniére un peu plus élevée. Cependant chaque note, qu'elle ſoit une Noire, une Croche ou une Double croche, doit avoir ſon Piano & Forte, ſuivant que le tems le permet. Mais ſi plu-

plusieurs notes se suivent, & que le tems ne permette pas de faire croitre chaque note en force de son; on pourra néantmoins pendant ces notes augmenter ou affoiblir le vent, de maniére que quelques notes seront plus fortes, & d'autres plus foibles. Et ce changement de la force du son doit se faire de la poitrine; c'est à dire en haletant.

§. 12.

Il faut de plus sentir le chant, & ne pas reprendre haleine mal à propos. Quand surtout on rencontre des pauses, il ne faut point d'abord couper le ton; il vaut mieux entretenir la derniére note un peu plus longtems que sa maniére ne l'exige; si ce n'est que la Basse ne fasse pendant ce tems quelques notes chantantes, qui dedommagent l'oreille, de ce qu'elles perd par le silence de la partie principale. Néantmoins cela fait un bon effet, si la principale partie traine la dite note en l'affoiblissant peu à peu, & finit le dernier ton; & qu'alors elle procéde aux notes suivantes avec une force renouvellée, continuant de la maniére que nous venons de dire, jusqu'à ce que la fin de la pensée ait donné lieu au commencement d'un nouveau passage.

§. 13.

Dans l'Adagio toutes les notes doivent être, pour ainsi dire, caressées & flattées, & il ne faut pas employer des coups de langue rudes; excepté lorsque le Compositeur demande, que quelques notes soient coupées, pour reveiller l'auditeur qui pourroit languir.

§. 14.

Si l'Adagio est composé sechement, qu'il s'y trouve plus d'harmonie que de mélodie, & qu'on veuille par-ci par-là ajouter au chant quelques notes; il ne faut point le faire d'une maniére superfluë; afin que les notes principales ne soient pas obscurcies, & que le chant n'en devienne pas méconnoissable. Il faut au contraire jouer au commencement le sujet ou la pensée principale, comme elle est écrite; si dans la suite elle revient, on peut la premiére fois y ajouter quelques notes, & la seconde encore davantage, soit par des roulelemens ou par des batteries. La troisiéme fois il faut derechef presque rien ajouter, pour entretenir l'auditeur dans une continuelle attention.

§. 15.

§. 15.

Dans le reſte de la mélodie on peut en uſer de même; de ſorte qu'on mêle avec des tons aſſoupiſſants, qui ſont près l'un de l'autre, des tons vifs, pleins d'harmonie, & qui ſont plus éloignés l'un de l'autre. Et s'il falloit reprendre une même penſée dans le même ton, & qu'on ne trouvat pas dabord de quoi faire des variations; on pourroit ſuppléer à ce défaut par le Piano, auſſi bien que par des notes coulées.

§. 16.

En faiſant ces agrémens, il ne faut pas preſſer la meſure. Il faut les achever avec application & tranquilité; puisque par la précipitation on rend imparfaites les plus belles penſées. C'eſt pourquoi il eſt fort néceſſaire, d'être toujours bien attentif au mouvement des parties qui accompagnent, & l'on doit ſe laiſſer plûtôt preſſer par les autres que les dévancer.

§. 17.

Un *Grave*, dont le chant conſiſte en notes pointées, doit être joué d'une maniére élevée & vive, & brodé en quelques endroits par des batteries. Il faut renforcer les notes pointées jusqu'au point, & y joindre doucement & brievement par un coulé les notes ſuivantes, à moins que l'intervalle ne ſoit pas trop grand. Pour ce qui eſt des ſauts fort éloignés, il faut pouſſer chaque note à part. Si des pareilles notes montent ou deſcendent par dégré, on pourra faire précéder des ports de voix aux notes longues, qui ſont le plus ſouvent des Conſonnances, & qui à la longue pourroient déplaire à l'oreille.

§. 18.

Un *Adagio ſpiritoſo* eſt le plus ſouvent composé dans la meſure à trois tems avec des notes pointées, dont le chant eſt ſouvent coupé; & l'expreſſion exige encore plus de vivacité, que nous n'en avons demandé au §. précédent. C'eſt pourquoi les notes doivent être plus pouſſées que coulées, & il faut uſer encore de moins d'agrémens. L'on peut ſurtout ſe ſervir des ports de voix, qui finiſſent par des demi tremblemens; mais lorsqu'on y trouve entremelé quelques penſées chantantes, comme le demande le gout rafiné dans l'art de la Compoſition; il faut s'y régler auſſi dans l'exécution, & meler alternativement le ſerieux avec le flatteur.

§. 19.

§. 19.

Puisque nous l'avons déja dit en haut, il ne ſera pas néceſſaire de repeter ici, que ces piéces, ainſi que les autres ſortes des piéces lentes, p. e. Cantabile, Arioſo, Andante, Andantino, Affettuoſo, Largo, Larghetto, &c. doivent être bien diſtinguées dans l'exécution d'un Adagio triſte & pathétique.

§. 20.

Si dans un *Cantabile* ou *Arioſo*, dont la meſure eſt le Triple de Croches, on trouve beaucoup de Double croches qui ſe ſuivent en montant ou en deſcendant par dégré, & où la Baſſe ſe meut en même tems toujours d'un ton à l'autre; on ne peut pas alors ajouter beaucoup, comme on peut faire à un chant uni; il faut tacher d'exprimer ces ſortes de notes d'une maniére ſimple & flatteuſe, en ſe ſervant tantôt du Piano tantôt du Forte. S'il y a des Croches ſautantes entremelées, qui rendent le chant ſec, & qui ne le nourriſſent point: on peut remplir les ſauts de Tierce par des ports de voix ou par des Triolets. Mais lorsque la Baſſe a des notes de la même valeur, de la même harmonie, pendant toute une meſure: alors la partie principale a la liberté de faire plus d'agrémens. Néantmoins ces agrémens ne doivent jamais s'écarter de la maniére de jouer préſcrite dans une telle piéce en général.

§. 21.

Dans un *Andante* ou *Larghetto* compoſé dans le Triple de Noires, ou le chant conſiſte en Noires ſautantes, que la Baſſe accompagne par des Croches, ou ſouvent ſix reſtent ſur le même ton & la même harmonie, on peut jouer avec plus de ſerieux & plus d'agrémens que dans un Arioſo. Mais ſi la Baſſe va ça & là par dégré, il faut être plus ſur ſes gardes avec les agrémens, pour ne pas faire contre la voix principale des Quintes & des Octaves défenduës.

§. 22.

Un *Alla Siciliana*, dans la meſure de douze pour huit melée des notes pointées, doit être joué fort ſimplement, presque ſans tremblemens & point trop lentement. On n'y peut employer guère d'agrémens, excepté quelques Double croches coulées & quelques ports de voix: parce que c'eſt une imitation d'une dance de Bergers Siciliens. Cette régle trouve auſſi lieu dans les Muſettes & Bergeries Françoiſes.

§. 23.

Si cette déſcription ne parroiſſoit pas ſuffiſante à certaines gens, pour comprendre de quelle maniére on peut broder un Adagio; l'exemple qui ſe trouve dans les Tab. XVII. XVIII. XIX. pourra les éclaircir davantage. J'ai pris les variations qui ſe trouvent depuis la Tab. IX jusqu'à XVI, qui ſont le plus convenables au ſimple chant que l'on voit ici, & en ai compoſé une mélodie brodée dans toute ſa connexion. On peut voir par là comment pluſieurs variations & agrémens peuvent être mis en connexion enſemble. Le ſimple chant eſt ſur le premier ſyſtême, & le chant avec les variations eſt ſur le ſecond. Les chiffres qui ſont au deſſous, montrent le nombre & les figures des exemples des Tables précédentes, & les lettres au deſſus montrent le lieu des variations. Parmi ces exemples des variations, il y en a quelques uns qui ne ſont pas dans les mêmes modes, où elles ſe trouvent aux Tables; étant ou plus haut ou plus bas, pour faire voir, comme nous avons déja dit, que les variations peuvent être transpoſées dans toutes les modulations de Tierce majeure & mineure.

§. 24.

Je ne prétens pas, qu'un apprentif qui ne ſait pas encore bien jouer le chant ſimple, varie & brode ſelon les régles que je viens d'établir. Je ne les donne qu'à ceux qui ſont déja avancés; mais à qui la bonne inſtruction manque. Cela leur ſervira pour faire d'autres recherches, afin de ſe perfectionner toujours de plus en plus. Je ne prétens pas auſſi, que tous les Adagio doivent ſe régler ſur celui-ci, ni qu'on les charge de tant d'agrémens. Il faut s'en ſervir ſeulement, lorsque le ſimple chant le demande, comme ici. D'ailleurs je penſe toujours, comme je l'ai déja dit, que plus on joue un Adagio ſimplement & proprement, (pourvu qu'on le joue affettueuſement): plus l'auditeur en eſt touché, & moins les bonnes penſées du Compoſiteur, qu'il a recherchées avec ſoin & reflexion, en ſont obſcurcies & gatées. Car il eſt rare, de pouvoir dans l'exécution d'une Muſique inventer ſur le champ quelque choſe de meilleur, que ce que le Compoſiteur a trouvé peut-être après un long rafinement.

§. 25.

§. 25.

A préſent il faut encore que je montre ſpécialement, comment on doit bien exécuter chaque note de cet exemple, par rapport au changement du Forte & du Piano. Par là je donnerai l'éclairciſſement promis au §. 14. du Chap. XI, touchant la *varieté* de la bonne expreſſion; & croyant ne pas déplaire aux amateurs de cette bonne expreſſion, je paſſerai à cet égard toutes les variations, que j'ai données ſur les ſimples intervalles, & j'y remarquerai ce qu'il ſera poſſible d'exprimer par des paroles; laiſſant le reſte au jugement & au ſentiment d'un Exécuteur attentif. Les chiffres renvoyent aux tables & aux exemples principaux ou aux figures à chaque intervalle; mais les lettres montrent les paſſages qui s'y trouvent, & dont il ſera queſtion. J'avertis encore d'avance, que tant qu'il n'eſt pas fait mention de l'Allegro, on doit toujours entendre que je parle du mouvement lent. Les mots abregés doivent être entendus de la maniére ſuivante: *aug.* *augmentant*, ou en augmentant la force du ton; *dim.* *diminuant*, ou en diminiuant la force du ton; *f. fort; p. f. plus fort; d. doux.* C'eſt le coup de langue ou de l'archet qui exprime le fort & le doux, pour que chaque note en ſoit plus ou moins marquée. Il ne faut auſſi pas toujours prendre le dernier dégré de la ſignification de ces mots; devant en uſer comme dans la peinture, où l'on ſe ſert des *mezze tinte*, demi-couleurs, pour exprimer la lumiére & l'ombre, & c'eſt par là qu'on paſſe inſenſiblement du clair à l'obſcur. C'eſt de la même façon qu'il faut dans l'exécution de la Muſique ſe ſervir du Piano, diminuant, & du Forte, augmentant la force du ton, comme des demi-couleurs; cette varieté étant indiſpenſablement néceſſaire à la bonne expreſſion dans la Muſique. Venons au fait.

§. 26.

Tab. IX. Fig. 1. Exprimez les Triples croches ſous (a) d. les Noires, C, C, C, (*ut*) aug. C (*ut*) avec le point ſous (b) aug. les notes courtes ſuivantes & le premier C (*ut*) d. celui qui ſuit f. & la Noire aug. Pour (c) faites en de même. Pour (e) les notes principales aug. les petites d. Pour (h) le tremblement f. le coup d'après d. Pour (l) C (*ut*) aug. F (*fa*) E (*mi*) dim. E (*mi*) f. G (*ſol*) d. H (*ſi*) f. C (*ut*) d. Pour (ll) C (*ut*) E (*mi*) aug. F (*fa*) d. G (*ſol*) E (*mi*) C (*ut*) aug. les petites notes d. Pour (o) C (*ut*) aug. pendant le roulement dim. C, C, C, (*ut*) f.

Pour (p) la premiere note f. les trois qui suivent d. G (*sol*) f. F (*fa*) E (*mi*) D (*re*) d. C (*ut*) aug. Pour (r) la premiére f. la seconde & la troisiéme d. & ainsi du reste des Triolets.

§. 27.

Tab. IX. Fig. 2. Pour (b) on peut prendre pour régle, que cette sorte de trois notes doit toujours être exprimée d'une maniére flatteuse, savoir: la premiére aug. le point dim. & les deux qui suivent doivent y être coulées vite & foiblement. Pour (c) la premiére & la troisiéme aug. la seconde & la quatriéme d. & celles pour (d) de la même façon. Pour (f) celles avec le point aug. les quatres vites d. Pour (g) C (*ut*) aug. les quatre vites d. E (*mi*) f. & ainsi du reste. Pour (l) la premiére note f. le Triolet d. & également. Pour (ll) les Triolets f. les Double croches d. Pour (m) la premiére f. les cinq qui suivent d. Pour (o) la premiére f. D (*re*) E (*mi*) D (*re*) dim. C (*ut*) d. & ainsi du reste. Pour (p) la premiére f. les vites d. Pour (q) C (*ut*) aug. E (*mi*) d. & fort court, le port de voix aug. D (*re*) d. F (*fa*) f. E (*mi*) d. La sorte de notes sous (r) peuvent servir de régle générale, qu'il faut faire les deux premiéres d. & avec précipitation; & la note avec le point aug. C'est aussi une régle générale & pour le mouvement lent & pour le vite, qu'il faut faire les notes sous (s) les premieres fort court & un peu f. & celles avec le point dim. & soutenuës. Celles sous (v) appartiennent plus au mouvement vite qu'au lent, & il faut alors toujours marquer la premiére des quatre. Il en est de même de celles sous (y).

§. 28.

Tab. IX. Fig. 3. Pour (b) D (*re*) aug. le point avec G (*sol*) & E (*mi*) dim. D (*re*) aug. le tremblement sur C (*ut*) dim. C (*ut*) aug. H (*si*) dim. Pour (d) D (*re*) aug. E (*mi*), Fis (*fa diese*), G (*sol*) d. A (*la*) f. C (*ut*) d. Pour (f) D (*re*) f. C (*ut*), H (*si*) d. & ainsi du reste. Pour (g) le tremblement f. le point avec les deux notes dim. Tab. X. Fig. 3. Pour (l) D (*re*) f. H (*si*) & D (*re*), après la Pause d. & ainsi de celles qui suivent. Pour (n) D (*re*) f. H (*si*) d. C (*ut*), D (*re*) aug. & celles qui suivent de même. Pour (o) la premiére f. la seconde d. & ainsi du reste. Pour (p) D (*re*) f. G (*sol*), Fis (*fa diese*), G (*sol*) d. D (*re*) aug. & ainsi du reste. Pour (q) la premiére de chaque Trio-

let

let f. les deux autres d. Pour (t) D (*re*) f. les quatres autres d. & ainsi du reste.

§. 29.

Tab. X. Fig. 4. Pour (e) E (*mi*) f. F (*fa*) d. & aug. G (*sol*), A (*la*) de la même maniére. C (*ut*) d. Pour (f) E (*mi*) d. & aug. jusqu'au point. F (*fa*) & G (*sol*) d. & aug. A (*la*), C (*ut*) d. Ces deux exemples sont une espece de *Tempo rubato*, & donnent occasion à plus de recherches. Au premier la Quarte, à compter de la Basse, est anticipée à la place de la Tiérce, & au second la Neuviéme est retardée à la place de la Tierce & sauvée en elle, v. Tab. VIII. Fig. 4. Pour (m) la premiére f. les quatre qui suivent dim. & ainsi du reste. Pour (n) la premiére jusqu'au point aug. les trois suivantes d. & pour les autres de même.

§. 30.

Tab. X. Fig. 5. Il en est de même des deux exemples sous (a) (b) que de celui sous (e) (f) de la Fig. 4. Ceux-là montent, ceux-ci descendent. Sous (a) la Seconde est anticipée au lieu de la Tierce, & sauvée dans la Tierce par la Basse; & sous (b) la Quarte est retardée au lieu de la Tierce, & sauvée en elle; v. Tab. VIII. Fig. 5. L'expression en est aussi la même avec celle-là. Pour (e) la premiére f. les trois autres d. & ainsi du reste. Pour (l) la premiére & la quatriéme f. la deuxiéme & la troisiéme d. Si l'on joue ces notes dans un mouvement vite, la troisiéme doit être marquée plus que les autres, parce qu'elle est la plus basse. Pour (n) la premiére f. la deuxiéme & la troisiéme d. la quatriéme f. Dans le mouvement vite il faut un peu s'arrêter sur la premiére, & pousser fort court la quatriéme. Pour (p) la premiére f. la deuxiéme d. la petite note d. & celles qui suivent comme ces deux premiéres. Pour (q) le premier Triolet f. le deuxiéme d. & ainsi du reste.

§. 31.

Tab. XI. Fig. 6. Pour (a) E (*mi*) aug. Fis (*fa diese*) d. & coulé briévement. le tremblement sur Fis (*fa diese*) f. G (*sol*) d. Pour (b) E (*mi*) f. C (*ut*) d. le tremblement sur Fis (*fa diese*) f. G (*sol*) d. Pour (d) & (e) les quatre Double croches liées également ensemble; le tremblement sur Fis (*fa diese*) d. G (*sol*) p. f. Pour (h) le tremblement f. D (*re*), C (*ut*), H (*si*) d. A (*la*), Fis (*fa diese*) f. le port de voix fini par un pincé en G (*sol*). Pour (i) les notes

avec le point aug. les courtes d. Pour (ll) E (*mi*) f. les hauts tons E (*mi*) & D (*re*) d. & coulés. Fis (*fa dieſe*) f. G (*ſol*) d. Pour (q) E (*mi*) f. C (*ut*), A (*la*) d. G (*ſol*), Fis (*fa dieſe*) f. A (*la*), D (*re*) d. Fis (*fa dieſe*), G (*ſol*) p. f.

§. 32.

Tab. XI. Fig. 7. Pour (a) E (*mi*) aug. G (*ſol*), E (*mi*) d. Pour (b) E (*mi*) f. G (*ſol*), F (*fa*), G (*ſol*) d. E (*mi*) p. f. Pour (c) E (*mi*) f. G (*ſol*), C (*ut*) d. E (*mi*) f. Pour (d) E (*mi*) d. Fis (*fa dieſe*) f. & aug. G (*ſol*), E (*mi*) tout d. Pour (n) le tremblement f. D (*re*), C (*ut*) d. G (*ſol*) f. E (*mi*) d. Pour (p) les trois premiéres f. le reſte d. Pour (q) de la même façon. Pour (t) E (*mi*) aug. les autres d.

§. 33.

Tab. XII. Fig. 8. Pour (c) G (*ſol*), F (*fa*), G (*ſol*), A (*la*) f. H (*ſi*) A (*la*), H (*ſi*), C (*ut*) d. D (*re*) f. & court. D (*re*) f. E (*mi*), F (*fa*) aug. Pour (d) les Triple croches f. la Croche d. & ainſi du reſte. Pour (l) G (*ſol*) marqué. G (*ſol*), F (*fa*), E (*mi*) d. & ainſi du reſte. Pour (m) G (*ſol*), G (*ſol*) aug. F (*fa*) d. Pour (o) G (*ſol*) f. Depuis D (*re*) jusqu'à G (*ſol*) d. F (*fa*) f. Pour (r) G (*ſol*), A (*la*), H (*ſi*) f. C (*ut*), D (*re*), E (*mi*), F (*fa*) dim. G (*ſol*), A (*la*), H (*ſi*), C (*ut*) aug. D (*re*), H (*ſi*), G (*ſol*), F (*fa*) d. & trainé. Pour (s) D (*re*) f. G (*ſol*) d. & coupé. F (*fa*) aug. E (*mi*) dim. Pour (t) D (*re*), E (*mi*), D (*re*) aug. E (*mi*) f. F (*fa*) d. Après les variations ſous (v) (w) (x) (y) (z) (aa) le port de voix peut être hauſſé par le dieſe d'un demi ton, comme on voit à (v). Pour (gg) G (*ſol*) aug. le tremblement ſur F (*fa*) d. E (*mi*), F (*fa*) dim.

§. 34.

Tab. XII. Fig. 9. Les intervalles de Tierce par en bas ſous (a) (b) (c) (d) peuvent être remplis par des petites notes; mais les notes principales aug. Pour (e) C (*ut*) aug. E (*mi*) dim. E (*mi*) aug. G (*ſol*) dim. le tremblement ſur E (*mi*) aug. & dim. Pour (g) (m) les notes principales f. les feintes d.

§. 35.

Tab. XIII. Fig. 10. On peut remplir les intervalles de Tierce ſous (b) (d) par de petites notes. Pour (e) les cinq premiéres notes f. les trois derniéres d. Pour (f) C (*ut*), A (*la*), d. G (*ſol*), F (*fa*) f. A (*la*), F (*fa*) aug. Pour (g) C (*ut*) f. D (*re*), E (*mi*), F (*fa*), G (*ſol*),

A

A (*la*), B (*si b mol*) dim. C (*ut*) f. A (*la*), G (*sol*), F (*fa*) d. Pour (h) le tremblement sur C (*ut*) avec le coup d'après f. F (*fa*) d. A (*la*) f. F (*fa*) d. Pour (i) la premiére & la troisiéme aug. la deuxiéme & la quatriéme d. & ainsi du reste.

§. 36.

Tab. XIII. Fig. 11. Pour (a) chaque note aug. Pour (c) C (*ut*) aug. D (*re*), E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*) dim. G (*sol*) f. D (*re*), F (*fa*), d. Pour (h) C (*ut*), D (*re*), E (*mi*), F (*fa*) trainé; G, G, G, (*sol*) court & également. D (*re*) d. G (*sol*), F (*fa*) d. Pour (k) C (*ut*), H (*si*), C (*ut*) f. G, G, (*sol*) aug. G (*sol*), A (*la*), G (*sol*), F (*fa*) d. & aussi court & également.

§. 37.

Tab. XIII. Fig. 12. Pour (a) G (*sol*) aug. A (*la*) très d. Pour (b) G (*sol*) f. E (*mi*), C (*ut*) d. Pour (c) G (*sol*) f. F (*fa*), E (*mi*), D (*re*), C (*ut*) d. Pour (f) G (*sol*) f. F (*fa*), E (*mi*) d. F (*fa*), E (*mi*) f. D (*re*), C (*ut*) d. D (*re*) f.

§. 38.

Tab. XIII. Fig. 13. Pour (a) A (*la*) f. F (*fa*), D (*re*) d. & trainé. Pour (b) A (*la*) d. D (*re*) aug. C (*ut*) d. Pour (f) (g) quatre notes f. & quatre d. Il est indifferent si ce sont les premiéres ou les derniéres. Pour (l) les cinq premiéres d. C (*ut*) f.

§. 39.

Tab. XIV. Fig. 14. Pour (d) B (*si b mol*) aug. A (*la*), B (*si b mol*), C (*ut*), B (*si b mol*) dim. G (*sol*), E (*mi*) f. Pour (g) les cinq premiéres notes f. les trois derniéres d. Pour (l) E (*mi*) f. B (*si b mol*), G (*sol*) d. E (*mi*) f. Pour (ll) E (*mi*) aug. F (*fa*), E (*mi*) f. B (*si b mol*) d. D (*re*) d. Pour (n) E (*mi*), F (*fa*) d. Fis (*fa diese*), G (*sol*) f. B (*si b mol*), G (*sol*), E (*mi*), D (*re*) d. Pour (o) E (*mi*), G (*sol*), B (*si b mol*), A (*la*) trainé & f. B (*si b mol*), D (*re*) d. Pour (s) E (*mi*), G (*sol*) f. B (*si b mol*), A (*la*), G (*sol*) d. F (*fa*), E (*mi*), D (*re*) aug.

§. 40.

Ce que j'ai passé ici, & les autres exemples, ou sont déja expliqués au Chapitre des agrémens arbitraires, ou se rencontrent encore dans le suivant exemple de l'Adagio, qui se trouve dans les Tables XVII. XVIII & XIX. On cherchera donc dans la Table XVII. au second systême où sont les variations; les lettres au dessus des no-

tes

tes, & les chiffres au dessous d'elles montrent, de quelle Figure les variations sont prises.

§. 41.

Tab. XVII. La premiére note G (*sol*) aug. Pour (c) (26) les deux petites notes d. C (*ut*) p. f. & aug. Pour (ll) (9) E (*mi*) avec le tremblement f. & dim. D (*re*), C (*ut*) d. Pour (d) (28) D (*re*) f. C (*ut*) d. H (*si*) f. A (*la*), G (*sol*) avec le tremblement d. Pour (i) (8) G (*sol*) d. H (*si*), D (*re*) p. f. Pour (f) (26) les deux petites notes d. F, F, (*fa*) aug. Pour (aa) (8) A (*la*), G (*sol*) d. F (*fa*), E (*mi*), D (*re*) p. f. Pour (e) (26) les deux petites notes d. Pour (b) (28) E (*mi*) f. D (*re*) d. C (*ut*) f. & dim. E (*mi*) augm. Pour (a) (3) D (*re*) aug. F (*fa*), E (*mi*) d. D (*re*) aug. C (*ut*) avec le tremblement & le coup d'aprés d. le port de voix C (*ut*) f. H (*si*) d. Pour (f) (7) E (*mi*) f. C (*ut*) d. G (*sol*) f. E (*mi*) d. Pour (k) (3) D (*re*) f. G (*sol*) aug. D (*re*), C (*ut*) d. A (*la*) aug. C (*ut*) d. la petite note C (*ut*) aug. H (*si*) avec le tremblement dim. Pour (v) (8) D (*re*) aug. C (*ut*), H (*si*), C (*ut*), D (*re*) d. Pour (c) (6) E (*mi*) aug. Fis (*fa diese*), G (*sol*) d. Pour (g) (6) Fis (*fa diese*) f. D (*re*), E (*mi*) d. Fis (*fa diese*) f. G (*sol*), A (*la*) d. Pour (b) (23) G (*sol*) avec le tremblement f. Fis (*fa diese*), E (*mi*) d. D (*re*) f. Pour (f) (8) D (*re*) f. E (*mi*), D (*re*), E (*mi*) d. F (*fa*) f. Pour (v) (6) F (*fa*) f. E (*mi*) d. C (*ut*), A (*la*), E (*mi*) dim. E (*mi*) f. Fis (*fa diese*) d. D (*re*), A (*la*), Fis (*fa diese*) dim. Fis (*fa diese*) f. G (*sol*) d. Pour (d) (20) G (*sol*), H (*si*), A (*la*), aug. G (*sol*), A (*la*), H (*si*) dim. C (*ut*) aug. Pour (ll) (25) les quatre petites notes d. Pour (m) (25) A (*la*) & H (*si*) f. & poussé avec force; les quatre petites notes d. C (*ut*) f. & poussé avec force. H (*si*) d. A (*la*) avec le tremblement aug. G (*sol*) d. Pour (g) (20) G (*sol*) aug. les quatre petites notes dim. Pour (g) (20) A (*la*), B (*si b mol*), H (*si*), C (*ut*), Cis (*ut diese*) aug. Pour (b) (2) D (*re*) d. & aug. E (*mi*), F (*fa*) d. Pour (k) (2) E (*mi*) f. G (*sol*), F (*fa*) d. E (*mi*) f. F (*fa*), G (*sol*) d. F (*fa*) avec le tremblement f. E (*mi*) d. F (*fa*) aug. G (*sol*) f. Pour (b) (23) le tremblement f. & dim. G (*sol*), F (*fa*) d. Pour (l) (14) E (*mi*) f. B (*si b mol*), G (*sol*), E (*mi*) d. D (*re*) aug. le tremblement sur Cis (*ut diese*) dim. Pour (x) (8) E (*mi*) aug. D (*re*), Cis (*ut diese*), H (*si*), Cis (*ut diese*), A (*la*) dim.

F (*fa*)

F (*fa*), A (*la*) aug. Pour (c) (13) A (*la*) f. G (*sol*), F (*fa*), E (*mi*) d. D (*re*) f. C (*ut*) d. le port de voix C (*ut*) aug. H (*si*) avec le tremblement dim. Pour (p) (18) D (*re*) coupé & f. D (*re*), E (*mi*), F (*fa*) d. le tremblement sur E (*mi*) f. D (*re*), E (*mi*) d. Pour (c) (5) F (*fa*) f. D (*re*) aug. F (*fa*) d. E (*mi*) f. C (*ut*) aug. E (*mi*) d.

§. 42.

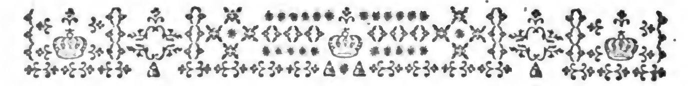
Tab. XVIII. Pour (e) (22) le tremblement sur E (*mi*) f. G (*sol*), E (*mi*) d. D (*re*) f. Pour (z) (8) D (*re*) aug. C (*ut*) D (*re*), H (*si*) dim. les ports de voix d. C (*ut*), A (*la*), aug. Pour (e) (14) F (*fa*), D (*re*), F (*fa*), E (*mi*) d. D (*re*), C (*ut*), H (*si*), A (*la*) f. A (*la*) avec le tremblement f. Gis (*sol diese*) d. Pour (a) (8) E (*mi*), Gis (*sol diese*), H (*si*) aug. C (*ut*), D (*re*) d. le tremblement sur C (*ut*) f. H (*si*) d. A (*la*) f. & dim. Pour (k) (8) E (*mi*) f. Gis (*sol diese*), H (*si*), Gis (*sol diese*) d. D (*re*), Gis (*sol diese*), H (*si*), A (*la*), Gis (*sol diese*) f. F (*fa*), E (*mi*), D (*re*) d. le tremblement sur C (*ut*) f. H (*si*) d. A (*la*) f. Pour (ff) (8) A (*la*) aug. G (*sol*), F (*fa*), E (*mi*) d. le port de voix E (*mi*) aug. F (*fa*) d. E (*mi*), D (*re*), E (*mi*), C (*ut*) f. Pour (p) (14) les six notes d. & d'une maniére flatteuse. le tremblement sur Gis (*sol diese*) f. Pour (i) (19) F, F (*fa*), E, E (*mi*), D (*re*) tout d. Pour (u) (3) les deux Triolets avec le tremblement sur H (*si*) f. A (*la*) dim. Pour (e) (11) les quatre Triolets avec le tremblement sur F (*fa*), & les deux notes qui suivent tout d. & sans beaucoup de mouvement de la poitrine. Pour (q) (8) les huit Double croches avec le tremblement sur E (*mi*) jusqu'à C (*ut*) f. cependant chaque note aug. G (*sol*) aug. les quatres petites notes d. Pour (c) (5) A (*la*) f. H (*si*), C (*ut*) d. G (*sol*) f. H (*si*), C (*ut*) d. Pour (d) (5) F (*fa*) aug. A (*la*), G (*sol*), F (*fa*), d. E (*mi*), C (*ut*) aug. Pour (c) (25) D (*re*) aug. les quatre petites notes dim. E (*mi*), F (*fa*) f. les petites notes d. G (*sol*) f. Pour (m) (13) A (*la*) f. F, F (*fa*), E (*mi*) d. Pour (n) (13) D (*re*), Fis (*fa diese*), A (*la*) f. C (*ut*) d. Pour ce qui est aux marques (d) (21), on peut lire le Chapitre XIII. §. 36. Fig. 21. (d) où tout est suffisamment expliqué; ce qu'on ne veut pas repeter ici, pour ne pas tomber dans des redites inutiles. Pour (c) (20) G (*sol*) aug. les autres dim. Pour (l) (9) C (*ut*) f. D (*re*), E (*mi*)

d. E (*mi*), F (*fa*), G *sol*) f. E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*) d. E (*mi*), D (*re*), C (*ut*) f. Pour (o) (24) jusqu'à G (*sol*) avec le tremblement f. Pour (f) (27) G (*sol*) aug. les autres dim.

§. 43.

Tab. XIX. Les Triolets aux marques (s) (1) & (cc) (8) d. D (*re*) f. F (*fa*) d. le tremblement sur E (*mi*) & C (*ut*) f. A (*la*) aug. Pour (c) (15) A (*la*), H (*si*), C (*ut*), D (*re*) f. G (*sol*) d. & aug. C (*ut*), H (*si*), C (*ut*), E (*mi*), G (*sol*), F (*fa*) d. & aug. H (*si*), D (*re*), F (*fa*) f. E (*mi*) d. & aug. G (*sol*), F (*fa*), E (*mi*) d. Pour (kk) (8) D (*re*) & les notes vites qui suivent f. F (*fa*) & les notes vites qui suivent d. A (*la*) f. C (*ut*) d. Pour (h) (4) le tremblement sur H(*si*) avec A (*la*), G (*sol*) f. Pour (m) (25) depuis C (*ut*), avec les notes qui suivent & le tremblement jusqu'à C (*ut*) f. le C (*ut*) suivant d. H (*si*) aug. C (*ut*), D (*re*) d. Pour (o) (14) G (*sol*), H (*si*), D (*re*), C (*ut*) f. D (*re*), F (*fa*) d. le tremblement sur E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*) f. C (*ut*), & aux marques (m) (23) C (*ut*) avec les deux Triolets d. Pour (ll) (8) les huit notes jusqu'au tremblement sur E (*mi*) f. Pour (b) (20) G (*sol*), A (*la*), G (*sol*), F (*fa*), G (*sol*) aug. H (*si*), C (*ut*) d. & jusqu'à (d) (16) C (*ut*), D (*re*), C (*ut*) aug. H (*si*), C (*ut*), A (*la*) dim. D (*re*) aug. Pour (c) (16) H (*si*), C (*ut*), D (*re*) f. Pour (e) (26) D (*re*), F (*fa*), E (*mi*) d. & aug. Pour (a) (16) G (*sol*), F (*fa*), E (*mi*) d. F (*fa*), F (*fa*) aug. A (*la*), G (*sol*), F (*fa*) f. Pour (hh) (8) G (*sol*) f. D (*re*) aug. F (*fa*) d. le tremblement sur E (*mi*) avec D (*re*), E (*mi*) f. Pour (m) (5) les huit notes d. Pour (n) (22) F (*fa*), E (*mi*) d. C (*ut*), G (*sol*), E (*mi*), D (*re*) f. G (*sol*) & les Double croches qui suivent avec les ports de voix aux marques (a) (18) d. & d'une maniére flatteuse. Pour (o) (5) les quatre Triolets f. & trainé. Et l'on continue de cette façon jusqu'à la Cadence, & finit à la derniére note par un Piano diminuant.

CHA-



CHAPITRE XV.

DES CADENCES.

§. 1.

Par le mot de Cadence je n'entens pas ici les fins des periodes dans la melodie, & encore moins les tremblemens, appellés par quelques François Cadence. Je traite ici de cet ornement arbitraire, qui se fait par la partie principale, selon la volonté & la fantaisie de celui qui exécute, à la fin de la piéce, sur la note penultiéme de la Basse, savoir la Quinte du Mode dans lequel la piéce est composée.

§. 2.

Il n'y a peut être pas encore un demi siécle que ces Cadences sont devenuës à la mode chez les Italiens, lesquels ont imités les Allemans & les autres nations qui s'appliquent à chanter & à jouer dans le gout Italien. Les François s'en sont encore jusqu'à présent abstenus. Il semble que les Cadences n'étoient pas encore connus dans le tems que Lully quita l'Italie; car sans cela il auroit aussi introduit cet ornement chez les François. Il est plutot à croire que les Cadences ne sont devenus à la mode qu'après que Corelli avoit déja publié ses 12 Solo pour le Violon (*). Ce qu'on peut dire de plus sûr de l'origine des Cadences, c'est que quelques années avant la fin du siécle passé, & les dix premiéres années du siécle courrant, les parties concertantes avoient la coutume de finir, moyennant un petit passage sur la Basse qui marchoit toujours, & un bon tremblement qu'on y ajoutoit. Mais ce n'est qu'environ entre l'année 1710 & 1716. que les Cadences, telles que nous les avons présentement, où la Basse s'arrête, sont devenuës à la mode. Les *Fermates*, quand on s'arrête *ad libitum* au milieu d'une piéce, peuvent bien être un peu plus anciens.

(*) Dabord après la premiére Edition ces Sonates parurent de nouveau gravées sous le nom de l'Auteur, & il y avoit des variations sur des douze Adagio

des ſix premieres Sonates. Cependant il n'y avoit aucune Cadence ad libitum. Peu de tems après le célébre Violon, Nicolas Mattei, qui a été au ſervice de l'Autriche, compoſa encore d'autres variations à ces mêmes douze Adagio. Celui-ci a bien à la vérité fait quelque choſe de plus que Corelli même, les ayant finis par une eſpece de petit ornement; mais ce ne ſont pas encore des Cadences ad libitum, comme on les a à préſent; elles marchent toujours en obſervant la meſure, & ſans que la Baſſe s'arrête. J'ai l'un & l'autre ouvrage depuis plus de 30 ans.

§. 3.

Si l'on doit la naiſſance des Cadences à des régles qui montrent comme elles doivent être faites, ou ſi elles ont été inventées de quelques habiles gens arbitrairement, c'eſt ce que j'ignore, quoique je croye le dernier. Car depuis plus de vingt ans les Compoſiteurs en Italie ſe ſont recriés beaucoup contre les abus, que les Chanteurs médiocres commettoient fréquemment à cet égard aux Opera. C'eſt pourquoi les Compoſiteurs finirent la plupart des airs à l'Uniſſon, moyennant des paſſages de Baſſe, pour oter aux Chanteurs peu inſtruits toute occaſion de faire des Cadences.

§. 4.

Les abus qui ſe commettent aux Cadences ne conſiſtent pas ſeulement en ce qu'ordinairement elles ne valent rien; mais auſſi qu'on s'en ſert à la Muſique inſtrumentale dans des piéces, auxquelles il ne convient point du tout d'en faire; p. e. dans des piéces gaïes & vites compoſées dans la meſure de $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{12}{8}$ & $\frac{6}{8}$. Elles n'ont lieu qu'en des piéces pathétiques & lentes, & en des piéces vites, qui vont en même tems ſerieuſement.

§. 5.

Le but des Cadences eſt, de ſurprendre encore une fois l'auditeur inopinement à la fin de la piéce, & de laiſſer une impreſſion ſinguliére dans ſon ame; c'eſt pourquoi il ſuffit de faire dans une piéce une ſeule Cadence; & l'on doit regarder comme un abus, ſi le Chanteur en fait deux à la premiére partie, & encore une à la ſeconde partie de l'Air; car il y a de cette façon à cauſe du *Da Capo*, cinq Cadences dans un ſeul Air. Une telle abondance fatigue non ſeulement bientôt l'auditeur, ſurtout ſi les Cadences ſe reſſemblent toujours, comme cela arrive ordinairement; mais un Chanteur qui n'eſt pas trop riche en inventions, en eſt auſſi épuiſé d'autant plus vite. Si au contraire le Chanteur ne fait qu'une Cadence à la fin de la piéce, cela lui devient

utile

utile, parce que l'auditeur a toujours encore quelque chose à souhaiter.

§. 6.

On ne peut nier, que les Cadences sont un grand ornement, quand on les employe bien à propos, & quand elles réussissent bien. Cependant il faut aussi convenir, que n'étant que rarement sans défaut, elles sont devenuës un mal nécessaire surtout chez les chanteurs. On s'imagine de commettre une grande faute si on n'en fait point; mais souvent un chanteur finiroit bien mieux son Air, & s'aqueroit bien plus de reputation, s'il se passoit des Cadences. Néantmoins tous ceux qui se melent de chanter ou de jouer des Solo, veulent faire des Cadences, & croient même être obligés d'en faire; quoique faute d'en connoitre la nature & de savoir comment il faut les bien exécuter, cette mode devient fort à charge à la plupart des chanteurs, & les rend quelquefois ridicules aux yeux des véritables connoisseurs.

§. 7.

J'ai déja dit, qu'on n'a jamais donné des régles sur les Cadences; aussi seroit-il difficile d'enfermer dans des régles des pensées qui sont arbitraires, qui n'ont point de mélodie formelle, & où la Basse ne peut être employée. D'ailleurs leur étenduë est fort petite par rapport aux Modes qu'on peut toucher, & elles doivent en général sembler n'être que des Impromptus. Cependant l'art de la Composition fournit quelques avantages, dont on peut se servir; à moins qu'on n'aime mieux, suivant la coutume assez ordinaire, apprendre par cœur les Cadences moyennant l'oreille, tout comme les oiseaux apprennent à chanter, sans savoir en quoi elles consistent ni où elles conviennent, & de faire entendre quelquefois une Cadence gaye dans une piéce triste, ou une Cadence triste dans une piéce gaye.

§. 8.

Les Cadences doivent être puisées dans la passion qui régne principalement dans tout le cours de la piéce. Il faut qu'elles contiennent une courte repetition ou imitation des passages les plus agréables qui s'y trouvent. Il arrive quelquefois que par distraction on ne sauroit inventer quelque chose de nouveau sur le champ; alors il n'y a pas de meilleur moyen que de choisir un des passages les plus agréables, & d'en former la Cadence. On pourra par là non seulement

ſuppléer toujours au défaut de l'invention; mais on ne manquera auſſi jamais de ſatisfaire au ſentiment qui régne dans la piéce. C'eſt un avantage, qui n'eſt pas trop connu, & que je veux recommander à tout le monde.

§. 9.

Les Cadences ſont d'une ou de deux parties. Celles d'une partie ſont principalement arbitraires, comme on a dit ci-haut. Il faut qu'elles ſoient courtes & neuves, & qu'elles ſurprennent l'auditeur comme une ſaillie; par conſéquent elles doivent être faites de façon que l'auditeur s'imagine, qu'elles n'étoient conçuës & nées qu'au moment de leur production. Il n'en faut donc point être prodigue, il faut en uſer en Oeconome, ſurtout quand on a toujours les mêmes auditeurs.

§. 10.

Puisque leur étenduë, étant fort petite, peut aiſement s'épuiſer, il eſt très difficile d'éviter, qu'elles ne ſe reſſemblent l'une à l'autre. C'eſt pourquoi il faut ſe bien garder, de mettre trop de penſées dans une Cadence.

§. 11.

Ni les Figures ni les ſimples intervalles, par lesquelles on commence ou finit les Cadences, ne doivent être repetées plus d'une fois dans la transpoſition. Je m'en vais éclaircir ceci par deux Cadences de la même eſpéce, lesquels je donnerai pour modele; v. Tab. XX. Fig. 1. & Fig. 2. Dans la premiére il ſe trouve bien des Figures de deux ſortes. Cependant comme on en entend chacune quatre fois, l'oreille s'en ennuïe. Mais dans la ſeconde les Figures ne ſe repetent qu'une fois, & ſont interrompuées par de nouvelles Figures; c'eſt pourquoi elle eſt préférable à la premiére. Car plus qu'on ſurprend l'oreille par de nouvelles inventions, plus on lui donne du plaiſir. Il faut donc qu'on mele toujours des Figures de differentes eſpeces enſemble. Dans la premiére Cadence ſe trouve encore un autre défaut; c'eſt que depuis le commencement jusqu'à la fin il n'y a qu'une même ſorte de meſure & qu'une même eſpece des notes, ce qui eſt auſſi contre la nature des Cadences. Si l'on veut faire des ſimples intervalles de la ſeconde Cadence, il n'y a qu'à prendre la premiére note de chaque Figure, v. Fig. 3; & alors elle ſera convenable à l'Adagio, comme de la premiére façon elle convient à l'Allegro.

§. 12.

§. 12.

Puisqu'on ne doit pas repeter trop ſouvent les Figures & les paſſages dans la transpoſition, il faut les faire encore moins ſur le même ton. C'eſt un régle générale pour les Cadences, qu'il ne faut pas faire entendre trop ſouvent les tons, par où les paſſages commencent, parce que l'oreille en eſt plus frappée que des autres. Il faut ſurtout éviter cela à la fin, où l'on a coutume de s'arrêter un peu ſur la Sixte ou la Quarte du ton fondamental. Cela ſeroit auſſi déſagréable à l'oreille, que ſi dans un Diſcours on vouloit toujours commencer ou finir pluſieurs periodes par les mêmes paroles.

§. 13.

Quoique les Cadences ſoient arbitraires, il faut pourtant que les Diſſonnances ſoient bien ſauvées; ſurtout quand on paſſe à des Modes étrangers à celui qui regne dans la piéce; ce qui peut ſe faire par le ſaut dans la Quinte fauſſe ou dans la Quarte ſuperfluë, v. Tab. XX. Fig. 4.

§. 14.

Il ne faut pas extravaguer dans des Modes, qui n'ont point de connexion avec celui qui régne dans la piéce. Une petite Cadence ne doit pas du tout paſſer à un autre Mode; mais ſi elle eſt tant ſoit peu longue, on paſſe le plus naturellement dans la Quarte, & dans une encore plus longue dans la Quarte & dans la Quinte. Dans les Modes de Tierce majeure, le mouvement en la Quarte ſe fait par la Septiéme mineure, comme Fig. 5. par le ton Dis (*mi b mol*) ſous la lettre (a). Celui en la Quinte ſe fait par la Quarte ſuperfluë, v. H (*ſi*) ſous la lettre (b); & le retour dans le mode régnant par la Quarte ordinaire, v. B (*ſi b mol*) ſous la lettre (c). Dans les Modes de Tierce mineure le mouvement en la Quarte ſe fait moyennant la Tierce majeure, v. Fig. 6. le ton H (*ſi*) ſous la lettre (a); celui en la Quinte, & le retour dans le Mode principal, ſe font comme au Mode de Tierce majeure, v. Cis (*ut dieſe*) & C (*ut*) ſous les lettres (b) & (c). On peut bien paſſer du Mode de Tierce majeure dans celui de Tierce mineure; mais cela doit ſe faire briévement & avec beaucoup de circonſpection, pour pouvoir retourner de bonne grace dans le Mode régnant. On peut auſſi dans les Modes de Tierce mineure monter & deſcendre par dégré, moyennant de Demi-tons; mais il ne doit y en avoir plus de trois ou quatre qui ſe ſuccédent, parce qu'autrement

ment ils causeroient du dégout, ainsi que tous les passages qui se ressemblent trop.

§. 15.

De même qu'une Cadence gaye est formée des grands sauts éloignés, des passages gayes avec les Triolets & Tremblemens entremelés &c. v. Tab. XX. Fig. 7; de même aussi une Cadence triste n'est presque faite que des intervalles qui sont tout près l'un de l'autre, entremelés de Dissonnances, v. Fig. 8. Celle-là convient à une piéce gaye, & celle-ci à une piéce fort triste. Il faut ici prendre garde, de ne pas meler le gai & le triste d'une maniére absurde, ni confondre l'un avec l'autre.

§. 16.

Ce n'est que rarement qu'on a égard à la mesure dans les Cadences; ce seroit même un défaut de vouloir se contraindre à l'observer. Car les Cadences ne doivent pas avoir un chant suivi; des pensées detachées suffisent, pourvu qu'elles soient conformes à l'expression des sentimens qui régnent dans la piéce.

§. 17.

Les Cadences pour une voix & pour un instrument à vent, doivent être telles qu'elles puissent être finies dans une seule haleine. Un joueur d'instrument à corde peut les faire aussi longues qu'il lui plaira, pourvu qu'il soit assez riche en inventions. Toutefois il gagne plus à une brieveté juste qu'à une longueur ennuyeuse.

§. 18.

Je ne prétends pas, que les exemples que je donne ici, soient des Cadences parfaites & achevées. Je ne les donne que pour des modeles qui feront comprendre les passages dans les Modes étrangers, le retour dans les Modes régnants, le melange des Figures, & en général la nature des Cadences. Il y a des gens qui pourroient peut-être souhaiter que j'ajoutasse un nombre de Cadences achevées. Mais puisqu'on n'est pas capable d'écrire les Cadences ainsi qu'elles doivent être jouées; tous les exemples des Cadences achevées ne seroient pas aussi suffisants pour en donner une idée complete. Ce n'est donc qu'en faisant grande attention aux Cadences que font plusieurs habiles gens, qu'on apprendra d'en aussi faire de bonnes. Et quand on a déja quelque connoissance de leurs qualités, comme je tache ici de les faire sentir, on sera capable de juger d'autant plus sûrement

rement de celles qu'on entend faire, & l'on pourra mettre à profit le bon & éviter le mauvais. Il arrive quelquefois, que des Muſiciens très habiles font des fautes par rapport aux Cadences, ſoit par la mauvaiſe humeur où ils ſe trouvent; ſoit par trop de vivacité, ou par inadvertance & par négligence; ou parce que leurs inventions ſont ſeches; ou qu'ils ne font pas aſſez de cas des Auditeurs; ou qu'ils affectent d'être trop artificiels; enfin par bien d'autres raiſons qu'il eſt inutile de marquer ici. C'eſt un préjugé de croire qu'un bon Muſicien ne puiſſe quelquefois faire une mauvaiſe Cadence, & qu'un Muſicien médiocre ne puiſſe en faire une bonne. Cela peut arriver très aiſément, puisque les Cadences doivent être inventées presque ſur le champ; elles demandent moins de ſcience que de vivacité d'eſprit. Leur plus grande beauté eſt, qu'elles excitent en l'auditeur une admiration nouvelle & touchante par quelque choſe d'imprévu, & pouſſent les paſſions qu'on a pour but, à leur plus haut dégré. Cependant l'on ne doit pas croire, qu'un nombre des paſſages vites ſoient capable de produire cet effet. Il s'en faut bien que par un grand nombre de figures bigarrées les paſſions puiſſent être excitées, auſſi bien que par quelques intervalles ſimples entremelés habilement de Diſſonnances.

§. 19.

Les Cadences à deux parties ne ſont pas ſi arbitraires que celles à une partie. Les régles de la Compoſition y ont plus d'influence; c'eſt pourquoi ceux qui veulent ſe meler de faire cette eſpece de Cadences, doivent au moins ſavoir, comment une Diſſonnance eſt préparée & ſauvée, & entendre les régles de l'imitation; ſans quoi ils y réuſſiront fort mal. Les Chanteurs ont la plupart étudié de ſemblables Cadences, & les ont appris par cœur. Car c'eſt une grande rareté de trouver deux Chanteurs enſemble, qui entendent quelque choſe de l'harmonie ou de la compoſition. Ils s'imaginent la plûpart que la peine qu'ils ſe donneroient pour cela, deviendroit nuiſible à leur voix; un préjugé, qui eſt produit & entretenu par la pareſſe, & que les uns transmettent aux autres. Il eſt moins rare parmi les joueurs d'inſtrument, d'en trouver quelquesuns qui ne manquent pas de cette connoiſſance.

§. 20.

Les Cadences à deux parties peuvent être un peu plus longues que celles à une partie, parce que l'harmonie qu'elles contiennent, empeche qu'elles n'ennuyent pas si facilement, & il y est aussi permis de prendre haleine.

§. 21.

Ceux qui ne savent pas beaucoup de l'harmonie, se contentent pour l'ordinaire des passages de Tierce & de Sixte, lesquels pourtant ne suffisent point pour donner de l'admiration à l'auditeur.

§. 22.

S'il est facile d'inventer des Cadences à deux parties & de les mettre par écrit; il est au contraire très difficile d'en faire sur le champ, sans être auparavant convenu là dessus; parce que l'un ne peut pas prévoir les pensées de l'autre. Cependant si l'on est au fait des avantages que les imitations & la pratique des Dissonnances offrent, ces difficultés peuvent être surmontées. C'est l'invention des Cadences sur le champ, que j'ai principalement ici en vuë. Je vais donc ajouter quelques exemples, qu'on pourra considerer comme un plan où l'on trouve les differentes sortes d'imitations, de même que la maniére de préparer & de sauver les Dissonnances qui y doivent être employées. Pour ce qui regarde les broderies, qui sont l'ouvrage de l'invention, & ne peuvent être bornées à quelques exemples, je les laisse à l'invention & au gout de chacun.

§. 23.

Outre les passages, où des Tierces & des Sixtes marchent ensemble dans le mouvement droit, les Cadences à deux parties consistent en général en des imitations, où une partie propose & l'autre imite. Les liaisons y sont d'un grand usage, savoir on lie la Seconde à la Tierce & on la sauve en la Tierce ou en la Sixte; ou on le fait dans l'ordre renversé, tellement que la Septiéme est préparée par la Sixte, & qu'elle est sauvée en la Sixte ou en la Tierce; ou l'on passe de la Tierce dans la Quarte superfluë, & dans l'ordre renversé de la Sixte dans la Quinte fausse; ou l'on s'arrête sur la Quinte fausse dans la partie superieure, avant que de la sauver en la Tierce; par où elle devient la Quarte ordinaire, & est sauvée ensuite en la Tierce. Deux personnes qui sont au fait de ceci, peuvent sans une convention préalable, & sans blesser les régles de l'art de la Composition, passer d'une Dissonnance à l'autre.

§. 24.

Dans un paſſage, où il n'y a que des Sixtes, & où l'on ne veut pas toucher des Diſſonnances, il faut que l'une des parties anticipe toujours une note, ſoit en montant ou en deſcendant, afin que l'autre s'y puiſſe régler, voyez en Tab. XX. Fig. 9. où la partie inferieure fait le mouvement, & donne à connoitre, que la ſuperieure doit monter dans la premiére meſure, & ſe retourner enſuite pour deſcendre. A la Fig. 10. c'eſt la partie ſuperieure qui fait le mouvement, & qui eſt ſuivie de l'inferieure. Si l'on change dans ces deux paſſages la partie ſuperieure en l'inferieure, & l'inferieure en la ſuperieure, on aura alors une eſpece de mouvement de Tierce.

§. 25.

Le mouvement de Sixte melé avec la Septiéme, eſt de deux ſortes: ſavoir en montant & en deſcendant. Quant à la premiére eſpece, la partie ſuperieure va en l'Octave, & la partie inferieure de la Sixte en la Septiéme, v. Tab. XX. Fig. 11. Pour les Septiémes qui deſcendent, c'eſt la partie inferieure qui prépare, & la Superieure qui ſauve la Diſſonnance, quoique l'inferieure puiſſe auſſi & la préparer & la ſauver, comme on voit à la ſeconde meſure de l'exemple de la Fig. 12. Si dans les deux exemples précédens on change reciproquement les deux parties, on aura alors le mouvement des Tierces, où la Tierce eſt préparée par la Seconde, & ſauvée en la Tierce ou en la Sixte.

§. 26.

La premiére partie qui fait pour l'ordinaire la propoſition, doit non ſeulement donner occaſion à la ſeconde pour repondre, & attendre après elle; mais elle doit auſſi ſe ſaiſir pendant la reponſe, d'un intervalle qui donne lieu à une nouvelle liaiſon; pour que les liaiſons ne ſe faſſent point d'une même façon. Dans l'exemple de la Fig. 13. la premiére liaiſon conſiſte en la petite Seconde; celle qui ſuit en la Septiéme défectueuſe; & pendant que la ſeconde partie imite les paſſages de la premiére, celle-ci ſe prépare par le ton H (*ſi*) à la Septiéme ſuivante, & la ſauve en la Sixte. La ſeconde partie prépare enſuite encore une fois la Septiéme, moyennant le ton H (*ſi*), paſſe par le Cis (*ut dieſe*) contre le G (*ſol*), comme la Quinte fauſſe, à la liaiſon de la Quarte D (*re*) &c. & l'oreille eſt ſurpriſe de plus d'une maniére.

X 2 §. 27.

§. 27.

Les Cadences peuvent aussi être faites à la maniére d'un Canon; v. Tab. XX. Fig. 14. où l'imitation se fait dans la Quarte en bas. Celle Tab. XXI. Fig. 1. se fait par la Quinte & par la Sixte; & celle Fig. 2. par la Seconde, qui monte par dessus, & se sauve en la Tierce. Dans la Cadence de la Fig. 3. l'imitation se fait alternativement par la Quarte superfluë & par la Quinte fausse, comme aussi par la Quinte & par la Sixte. Celle à la Fig. 4. prépare la Tierce de la Seconde & la Septiéme de la Sixte. La premiére se sauve en la Sixte, & la Seconde en la Tierce; mais ce passage ne peut, à cause du saut de la Quarte, être repeté plus de deux fois dans la transposition.

§. 28

Ces exemples contiennent la plus grande partie des passages, où une voix peut imiter l'autre sans convention préalable. Il n'y a qu'à remarquer encore, qu'il dépend principalement de la premiére partie qui commence pour l'ordinaire, de faire les passages tels que la seconde partie les puisse imiter, aussi bien par rapport à la clarté des pensées, que spécialement par rapport à la hauteur & à la profondeur des tons. Si le premier de deux Musiciens qui veulent faire une Cadence, n'entend rien de ce que nous lui demandons ici; la science de l'autre ne servira à rien, & il sera obligé de suivre le premiér, aussi bien qu'il pourra, par de simples Tierces & Sixtes, & d'éviter les Dissonnances; parce qu'elles font un mauvais effet, si elles ne sont pas bien sauvées.

§. 29.

Pour ce qui regarde la fin des Cadences, il faut remarquer que c'est la Quarte de la note finale, ou ce qui revient au même, la Septiéme de la note fondamentale de la Cadence, qui dénonce sa fin. Elles se trouvent la plupart dans la partie superieure; savoir au cas que la Cadence finisse par la Tierce à l'Unisson; la partie inferieure devant alors s'y régler, & tacher de prendre la Quinte fausse de cette Quarte, pour en la sauvant en la Tierce, se préparer à la fin, de la maniére que nous l'avons observé dans les exemples précédents. A la Fig. 11. Tab. XX. c'est la note liée C (*ut*) dans la mesure penultiéme, qui denonce la fin de la Cadence dans la premiére partie, v. (a); comme c'est Fis (*fa diese*) qui la denonce dans la seconde partie, v. (b); & Fig. 12. c'est F (*fa*) avec la Septiéme G (*sol*), v. (c) (d); Fig. 13 & 14. c'est

c'est D (*re*) avec Gis (*sol diese*), v. (e) (f) (g) (h); Tab. XXI. Fig. 1. c'est Es (*mi b mol*) avec A (*la*), v. (i) (k); Fig. 2. c'est G (*sol*) avec Cis (*ut diese*), v. (l) (m); Fig. 3. c'est F (*fa*) avec H (*si*), v. (n) (o); & Fig. 4. c'est C (*ut*) avec Fis (*fa diese*), & B (*si b mol*) avec E (*mi*), v. (p) (q) (r) (s): après quoi suivent toujours les tremblemens. Mais si la Cadence se finit par la Sixte dans l'Octave, la Quarte du ton principal vient alors dans la deuxiéme partie, & la premiére partie prend l'intervalle qui fait la Quarte superfluë, à compter de l'intervalle de la deuxiéme partie, ou la Quinte fausse, à compter d'en haut en bas.

§. 30.

On a la liberté d'allonger & de racourcir les Figures & les ornemens qu'on employe dans les propositions & dans les imitations des Cadences, de même que dans la maniére d'en préparer & de sauver les Dissonnances. On en pourra voir les Fig 5. & 6. de la Tab. XXI. où celle-là est longue & celle-ci courte. Et l'un & l'autre de ces exemples est pris de celui qui se trouve Fig. 2. Les Figures sont étenduës dans la Fig 5. & dans la Fig. 6. elles sont abregées, moyennant qu'on a laissé les ornemens. On en peut faire de même aux autres, de sorte que par le changement & le melange des Figures, les mêmes passages peuvent toujours paroitre nouveaux.

§. 31.

Il n'est pas nécessaire de s'assoujettir toujours dans les Double-cadences à la mesure, comme on a fait aux exemples ci-dessus, quoiqu'il faille repeter la Figure, par laquelle le premier commence, dans la même mesure & dans le même nombre des notes. Au reste les Cadences sont d'autant meilleures qu'elles ont moins d'ordre; c'est par là qu'on ote toute l'apparence qu'elles ayent été préméditées. Il ne faut pourtant pas croire, qu'elles ne doivent être qu'un melange bizarre de saillies, & ne contenir aucune mélodie. Cela donneroit peu de plaisir à l'auditeur. J'entends seulement, comme je l'ai déja dit à l'occasion des simples Cadences, qu'elles ne doivent pas être d'un chant suivi & tel qu'on rencontre aux Arioso; mais qu'elles doivent être composées de pensées detachées, quoique agréables; lesquelles peuvent avoir rapport aussi bien à la mesure égal qu'à l'inégale. Il faut observer seulement, qu'on ne s'arrete pas trop longtems

à une même espece; tachant plûtôt de trouver toujours un changement agréable.

§. 32.

Il ne reste que la *Demi-cadence*, où la partie superieure, préparée par l'inferieure, moyennant la Septiéme majeure, est sauvée par la Sixte dans l'Octave. (*) Cette *Demi-cadence* se rencontre au milieu ou à la fin d'une piéce lente en Mode mineur, v. Tab. XXI. Fig. 7. On s'en est servi autrefois, surtout dans les Musiques de l'Eglise, jusqu'à l'ennuy, & c'est la raison pour laquelle elle est presque hors de mode. Elle peut pourtant faire encore un bon effet, pourvu qu'on s'en serve à propos, & pas trop souvent.

(*) Cette Octave est la Quinte du Mode, en lequel la piéce est composée, & elle veut toujours avoir la Tierce majeure dans son accord.

§. 33.

Si une telle Demi-cadence n'est que pour une partie, les ornemens qu'on y peut faire, sont de peu d'étenduë. Les notes principales doivent être prises dans l'accord de la Septiéme, à compter de la note fondamentale, & elles sont la Tierce & la Quinte, qui sont des Quartes & des Sixtes sur la Septiéme de la partie superieure. On peut les prendre par en bas & par en haut, v. Tab. XXI. Fig. 8; il s'agit seulement de voir, si la broderie doit être grande ou petite. Au dernier cas on ne peut toucher que la Quarte d'en haut, (v. la note G (*sol*) sous la lettre (c) de cette Figure), & aller de là à la fin; mais au premier cas on peut toucher & la Quarte & la Sixte l'une après l'autre, v. sous la lettre (a) & (b). Si l'on prétend la faire encore plus longue, on peut descendre jusqu'à la Septiéme d'en bas, comme il se voit à cette Fig. 8. qui montre les notes principales, lesquelles peuvent être variées & augmentées par de differentes Figures des notes.

§. 34.

Dans les Trio cette Demi-cadence se rencontre souvent, savoir pour les deux parties. Leurs broderies sont faites par les mêmes intervalles, dont on se sert, quand elle n'est que pour une partie. Il faut pourtant remarquer, que c'est à la partie contre laquelle la Basse prépare la Septiéme, à faire la proposition; l'autre partie au contraire doit attendre jusques à ce que la premiére ait finie sa figure, & qu'elle fasse le tremblement sur la Sixte. Alors la seconde partie peut repe-

ter

ter dans la Quinte plus bas, la même figure que la premiére avoit fait entendre; comme il se voit Tab. XXI. Fig. 9. Mais si la Septiéme se trouve dans la seconde partie; c'est aussi à celle-ci de commencer, & à la premiére de l'imiter, une Quarte plus haut. Qu'on transpose la seconde partie dans l'exemple de la Fig. 9. une Octave plus haut, en en faisant la premiére, & l'on en aura un modéle.

§. 35.

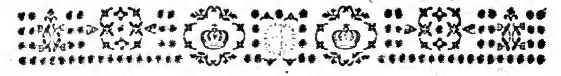
Je dois encore faire quelques remarques sur les *Fermates*, quand on s'arrête *ad libitum*. On les rencontre quelquefois dans les piéces à chanter, au commencement d'un air; mais pour les instrumens, ils sont beaucoup plus rares, quoique pourtant on les trouve p. e. dans l'Adagio d'un Concerto. La Fermate consiste le plus souvent en deux notes, qui font un saut de Quinte par en bas, sur la premiére desquelles il y a un arc avec un point d'arrêt, v. Tab. XXI. Fig. 10. & on s'en sert pour donner occasion aux Chanteurs d'y faire une broderie, ayant ordinairement un mot à prononcer qui est de deux Syllabes, & qui est pourvu d'une consonne longue & commode, p. e. *vado*, *parto*, &c. Cette broderie ne doit consister que dans de pareilles notes principales, qui se trouvent dans l'accord de la Basse, n'étant point permis de passer en d'autres Modes. L'exemple T. XXI. Fig. 11. peut servir de modéle. Un Chanteur n'aura qu'à s'imaginer, qu'il est écrit dans la clef qui convient à sa voix. On peut s'arreter sur la premiére note sous l'arc avec le point, (messa di voce), aussi longtems que l'haleine le permet, en diminuant & augmentant la force du ton. Cependant il faut avoir autant d'haleine de reste, qu'il est néceſſaire d'en avoir, pour finir dans la même haleine la broderie qui suit. On peut diviser les figures, dans lesquelles cette broderie consiste, en plusieurs parties, & la rendre toujours d'une figure plus courte, comme les lettres qui sont dessus, le marquent; p. e. on peut omettre ou les Figures sous les lettres (b) (c), ou celles sous (a) (b) (c) (d); ou celles sous (a) (b) (c) (d) (e); ou celles sous (a) (b) (c) (d) (e) (f), sans que la broderie perde de sa substance. De même qu'ici les intervalles de l'accord montent, on peut aussi dans les mêmes accords les faire descendre, pourvu qu'on arrange les Figures de façon, que du moins au bout de la broderie, on touche de nouveau la note, par où on a commencé, & qu'on passe moyennant le tremblement, à la derniére Figure par en haut, & non pas par en bas; puisque ce tremblement sur la Tierce doit

doit prendre ſon origine par en haut & non par en bas. Ce tremblement ne doit point être doublé ; & le plus grand Chanteur dût-il le faire, cela eſt toujours une faute. Il faut plûtot exprimer cette concluſion de la maniére que nous la marquons ici. On en a parlé plus amplement dans le Chapitre des variations arbitraires. §. 36.

§. 36.

Le tremblement final des Cadences ſe fait dans les piéces de Tierce mineure quelquefois ſur la Sixte au lieu de la Quinte. Cependant ce n'eſt ordinairement que dans des Piéces pour la voix. On y procéde de même, comme on a montré Chapitre XIII. § 36. Tab. XV. Fig. 21. (d) à l'occaſion de la Tierce y mentionnée. Cette maniére de finir les Cadences appliquée de bonne grace & bien à propos, ne fait pas un mauvais effet. Cependant je ne conſeille pas d'en être trop prodigue, à l'exemple de quelque Chanteurs, qui font presque toujours les tremblemens finals dans la ſeconde partie d'un air, quand elle ſe termine en Mode mineur, de la maniére dont nous avons fait mention. A la fin d'une piéce un pareil tremblement eſt un peu trop ſimple, & autant que celui qu'on a décrit Chap. XIII. §. 36. eſt encore en uſage au milieu d'une piéce; autant eſt-il à la fin de la piéce devenu hors de mode, & ſent par conſéquent l'antiquite. Mais la principale raiſon, pourquoi on ne le peut employer que rarement, c'eſt que dans l'accompagnement il demanderoit la Sixte & la Quarte. Or comme réguliérement il faut avant la fin d'une piéce faire entendre la Tierce majeure & la Quinte nette, lequel accord n'a point de rapport avec le tremblement ſur la Sixte; un pareil tremblement feroit à la fin de la piéce une faute contre l'harmonie, & donneroit par conſéquent à l'oreille plus de déſagrément que de plaiſir.

CHA-



CHAPITRE XVI.

De ce qu'un Joueur de Flute doit obſerver aux Muſiques publiques.

§. 1.

Après qu'un écolier docile aura ſuivi, ſous la conduite d'un bon maitre, les inſtructions que nous avons déja données; qu'il ſera au fait de tout ce qu'elles contiennent, & qu'il les aura mis en uſage; alors il ſera en état de ſe faire entendre dans des Concerts publics. Je lui preſcrirai donc encore quelques régles qui pourront lui être utiles dans ces occaſions.

§. 2.

La première choſe, à laquelle un Muſicien doit ſonger, c'eſt que ſon inſtrument ſoit bien d'accord avec les autres. S'il y a un Clavecin, comme il en a ordinairement, il faut qu'il régle l'intonation de la Flute ſelon celle du Clavecin. La plupart on prend le D à deux lignes (*re ſecond*) pour régle là dedans: mais je conſeillerois plûtôt de choiſir pour cet effet le F à deux lignes (*fa ſecond de la Flute*), bien entendu que l'intonation naturelle de la Flute ſoit auſſi nette qu'elle doit l'être.

§. 3.

S'il faut jouer dans un endroit froid, on peut accorder la Flute toute conforme au Clavecin; mais s'il fait chaud, il faut qu'on l'accorde un peu plus bas; la nature des inſtrumens à vent étant à cet égard diamétralement oppoſée à celle des inſtrumens à cordes. Les premiers ſe hauſſent par la chaleur, & par conſéquent auſſi en en jouant; mais les derniers ſe baiſſent, & le froid effectue le contraire.

§. 4.

Dans une pièce en mode Es (*mi b mol*) & As (*la b mol*), on peut accorder la Flute un peu plus bas qu'à tous les autres modes;

les modes avec les b mols étant d'un comma plus hauts que ceux avec les dieses.

§. 5.

Dansun endroit spacieux, dans une Salle d'Opera, ou dans un appartement où il y a deux, trois ou quatre piéces de plein pied ouvertes, on doit accorder la Flute très près des autres instrumens. Plus un son est éloigné, plus il est bas. Etant donc éloigné des instrumens, on aura beau accorder net la Flute; elle sera toujours trop basse, quand on s'approchera ensuite plus près aux autres instrumens.

§. 6.

S'il fait froid on doit tacher d'entretenir sa Flute toujours dans une chaleur égale, sans cela elle sera tantot trop haute, tantot trop basse.

§. 7.

S'il se trouve que les Violons sont plus hauts que le Clavecin; ce qui peut aisément arriver, quand leurs Quintes sont accordées un peu trop haut, au lieu qu'elles doivent l'être un peu plus bas, comme il faut que cela soit observé au Clavecin; ce qui cause en quatre Quintes qui sont ainsi accordées, une difference considérable: alors le joueur de Flute est obligé de se régler plutot aux Violons qu'au Clavecin, ceux-là se faisant entendre davantage que celui-ci. Il est vrai que cela fait un mauvais effet, quand c'est tantot le Clavecin, tantot les Violons qui accompagnent; & il seroit à souhaiter qu'un chacun accordat son instrument net, aussi bien en soi-même que contre le Clavecin, pour ne pas blesser l'oreille des auditeurs. Cependant cette faute ne se commet que par ceux qui traitent la Musique comme un métier, dans lequel ils ne trouvent pas un véritable plaisir, & non pas par des Musiciens raisonnables & expérimentés, qui aiment la Musique, & qui jouent pour plaire à des oreilles délicates.

§. 8.

Lorsqu'il y a plusieurs instrumens qui accompagnent, un joueur de Flute peut dans l'Allegro, accorder son instrument un peu plus bas, le tourner un peu plus en dehors, & jouer par conséquent plus fort; pour ne pas être obscurcies dans l'accompagnement, en cas qu'on ne sache pas se moderer, ni avoir l'attention de laisser briller la partie principale. Mais dans l'Adagio on doit accorder la Flute, de maniére qu'on en puisse jouer sans être obligé de la forcer. Il est néces-

faire pour cela, qu'on preſſe le bouchon hors de ſa place ordinaire la largeur d'un bon dos de couteau. v. Chap. IV. §. 26. Mais pour l'Allegro ſuivant, on ne doit pas oublier de remettre le bouchon à ſa place ordinaire.

§. 9.

Il faut qu'on ſoit toujours attentif à être d'accord avec les autres inſtrumens qui accompagnent; car d'être plus haut ou plus bas qu'eux, c'eſt également une faute; & ſans cette netteté d'intonation, la meilleure & la plus parfaite expreſſion eſt défectueuſe.

§. 10.

Il faut tenir la Flute de maniére que le vent ne ſoit pas empeché de s'étendre, & qu'il ne paſſe pas dans les habits de ceux qui ſont fort près à droite de celui qui joue; cela rend le ton foible & obſcur.

§. 11.

Si un écolier s'eſt accoutumé, en s'exerçant en particulier, de marquer toujours la meſure du pied; il faut que dans les Concerts publics il s'en abſtienne autant qu'il lui eſt poſſible. Mais s'il n'eſt pas encore en état de ſe ſoutenir dans la meſure ſans cet aide: il faut qu'il s'en ſerve en cachette, pour ne pas découvrir ſa foibleſſe, & déplaire à ceux qui l'accompagnent. Si quelquefois il paroit être abſolument néceſſaire de battre la meſure, lorsque quelqu'un la preſſe trop ou qu'il la traine; ce qui gene infiniment celui qui joue la principale partie & l'empeche d'exprimer les paſſages rondement, diſtinctement & dans la juſteſſe requiſe; il vaut mieux alors cacher cette faute, en jouant ſeulement un peu plus fort, & en marquant particuliérement les notes qui viennent dans le Frapper de la meſure, que de battre la meſure du pied, ce qui déplait à tout le monde.

§. 12.

Il arrive quelquefois, qu'un Concert accompagné de pluſieurs perſonnes, eſt commencé plus vite ou plus lentement qu'il ne doit l'être, & que cependant l'on a peur, de faire de la confuſion & du déſordre en changeant le mouvement avec précipitation. Alors celui qui joue la partie concertante fait bien, à moins que la difference ne ſoit trop grande, de laiſſer finir la Ritournelle, comme elle a été commencée, & après il n'aura qu'à commencer le Solo ſuivant d'une maniére diſtincte & bien marquée, & montrer par là le véritable mouvement.

§. 13.

Si un Muſicien qui veut ſe faire entendre publiquement, eſt timide & pas encore accoutumé, de jouer en préſence de beaucoup de perſonnes: il faut qu'il fixe, pendant qu'il joue, toute ſon attention ſur les notes qu'il a devant lui, & qu'il ne regarde jamais les auditeurs, qui ne peuvent manquer de le diſtraire, & par conſéquent de lui faire commettre quelque faute. Il ne faut pas qu'il joue des piéces ſi difficiles, qu'il a de la peine à les exécuter paſſablement, lorsqu'il les repéte en particulier. Il doit choiſir celles qu'il peut jouer ſans héſiter. La crainte cauſe une agitation dans le ſang, par laquelle les poumons ſont mis dans un mouvement inégal, qui donne trop de chaleur auſſi à la langue & aux doigts. De là vient néceſſairement un tremblement du corps, qui empeche la bonne exécution, & un joueur de Flute n'eſt alors point en état de jouer des paſſages longs & difficiles d'une ſeule haleine, tels qu'il les joueroit, étant d'un eſprit poſé & tranquile. Il en nait encore un nouvel inconvénient; c'eſt qu'on ſuë beaucoup par la fatigue qu'on prend, & par conſéquent la Flute ne reſte pas ferme à l'endroit où il faut, & gliſſe par en bas; ce qui fait que l'embouchure ſe couvre trop, & que le ton en eſt affoibli, s'il ne manque pas tout à fait. Pour remédier à ce dernier inconvenient, il faut que le joueur de Flute eſſuye bien la bouche & la Flute, & qu'il attache un peu de poudre aux doigts, touchant pour cet effet à ſes cheveux ou à ſa perruque, & qu'il frotte avec cette poudre la bouche. Cela fermera les pores, & il pourra continuer à jouer ſans peine.

§. 14.

Ces raiſons doivent engager ceux qui veulent jouer dans une grande aſſemblée, à ne pas entreprendre des piéces difficiles, à moins qu'ils ne ſoient aſſurés, de pouvoir les jouer ſans crainte & avec beaucoup de facilité. Car s'ils ne réuiſſiſſent pas dans leur exécution, les auditeurs ne peuvent pas en ſavoir la cauſe, & on ne juge les Muſiciens, ſurtout ſi c'eſt la premiére fois qu'on les entend, que ſelon ce qu'on entend, & non pas ſelon ce qu'ils ſont capables de jouer étant ſeuls. Il eſt en général plus avantageux, de jouer une piécé aiſée nettement & ſans fautes, que de jouer, en faiſant des fautes, la piéce la plus difficile du monde.

§. 15.

Si un joueur de Flute n'a pas bien exécuté, en jouant publiquement, quelques passages; il faut qu'il les joue au logis, lentement & vitement, jusqu'à ce qu'il puisse les exécuter avec la même facilité que les autres passages; afin d'épargner pour l'avenir aux accompagnateurs, de s'accommoder à ces fautes; ce qui ne donne ni plaisir à l'auditeur, ni honneur à celui qui joue.

§. 16.

Ayant acquis à force de s'exercer une grande habileté, il faut néantmoins ne pas en abuser. C'est un grand mérite, que de jouer à la fois fort vite, & aussi fort distinctement. Toutefois cela peut souvent causer bien des inconveniens, comme l'expérience le prouve. On s'en apperçoit sur tout dans les jeunes gens, qui n'ont ni le jugement mur, ni le vrai sentiment pour savoir, comment chaque piéce doit être jouée par rapport au mouvement & au gout qui lui est propre. Ces jeunes gens jouent la pluspart tout ce qu'ils rencontrent, les Presto, les Allegro & les Allegretto, de la même vitesse. Ils croyent même de se distinguer par là, pendant que par la vitesse outrée ils estropient & detruisent non seulement ce qu'il y a de plus beau dans la piéce, j'entens le *Cantabile* entremelé; mais ils s'accoutument aussi par cette précipitation du mouvement, de n'exprimer les notes que légerement & indistinctement. A moins donc qu'on ne tache pas de se corriger de bonne heure de ce vice, que le feu de la jeunesse engendre, on y restera toujours, ou si l'on vient à s'en corriger, ce ne sera qu'après un long espace de tems & dans un age avancé.

§. 17.

Dans le choix des piéces que fait un joueur de Flute, ainsi que les autres Musiciens qui veulent se faire entendre en public, il est nécessaire qu'ils se réglent non seulement à leur force & à leur capacité; mais aussi à l'endroit où ils jouent, à ceux qui les accompagnent, aux circonstances dans lesquelles ils jouent, & aux auditeurs devant qui ils veulent se faire entendre.

§. 18.

Dans un endroit étendu qui resonne beaucoup, & où l'accompagnement est fort nombreux, la grande vitesse fait plus de confusion que de plaisir. On doit donc choisir des Concerts, qui vont majestueusement, & où beaucoup de passages sont à l'Unisson; des Concerts

certs, où l'harmonie ne change que meſure par meſure, ou demi meſure par demi meſure. L'Eccho qui ſe trouve toujours à un endroit étendu, ne ſe perd pas aſſez vite, & ne fait que brouiller les tons, quand ils ſe ſuivent de trop près; en ſorte que la melodie & l'harmonie en deviennent inintelligibles.

§. 19.

Dans un petit appartement, & où il y a peu d'inſtrumens pour accompagner, on peut prendre des Concerts, qui ont un chant gai & galant, & où l'harmonie change plus vite que par meſures ou demi meſures, & ces Concerts peuvent ſe jouer plus vite que les autres.

§. 20.

Celui qui veut ſe faire entendre publiquement, doit faire une grande attention à ſes auditeurs, ſurtout à ceux qu'il lui importe de plaire. Il doit examiner, s'ils ſont Connoiſſeurs ou non. Devant des Connoiſſeurs il pourra jouer des piéces, qui ſont un peu plus travaillées, & où il a occaſion de montrer ſon habileté auſſi bien dans l'Allegro que dans l'Adagio. Mais devant des ſimples amateurs de Muſique, & qui n'y entendent rien, il fait mieux de jouer des piéces où le chant eſt brillant & agréable. Il peut auſſi alors jouer l'Adagio un peu plus vite qu'à l'ordinaire, pour ne pas ennuyer cette ſorte d'auditeurs.

§. 21.

Les piéces compoſées dans des modes fort difficiles, ne doivent être jouées que devant des auditeurs qui connoiſſent l'inſtrument, & qui comprennent la difficulté qu'il y a d'en jouer en ces modes. Il s'en faut bien qu'on puiſſe exécuter avec netteté dans chaque mode le brillant & l'agréable, que la plupart des amateurs demandent.

§. 22.

Pour complaire aux auditeurs, il eſt fort avantageux de connoitre leurs penchans. On ne ſatisfait un homme cholérique qu'avec des piéces majeſtueuſes & ſerieuſes; un homme ſujet à la triſteſſe ſe plait à des piéces recherchées, chromatiques & compoſées dans des modes de Tierce mineure; & un homme gay & éveillé aime des piéces gayes & badines. Il faut qu'un Muſicien faſſe attention à cela, autant qu'il lui eſt poſſible; ſinon, il ne doit point ſe flatter d'arriver à ſon but auprès de ſes auditeurs.

§. 23.

Cette régle de prudence est ordinairement très peu observée par ceux, qu'il faut cependant reconnoitre pour des Musiciens véritablement savans & habiles. Au lieu de s'insinuer dabord auprès de leurs auditeurs par des piéces agréables & compréhensibles, ils en jouent de très difficiles & d'une melodie trop recherchée, qui ne plait point à tous les auditeurs; en sorte que malgré leur science ils ne gagnent la plupart que le titre de Pedant. Si au contraire ils étoient plus accommodans & plus raisonnables, on leur rendroit aussi plus de justice qu'on ne fait ordinairement.

§. 24.

Quant aux ornemens de l'Adagio, il faut qu'outre ce que nous avons dit ci-dessus, un joueur de Flute se régle aussi au nombre des parties dont les piéces sont composées. Dans un Trio il ne faut guères employer d'agrémens, & ne pas priver par là la seconde partie de l'occasion de se montrer aussi de son coté. Les agrémens doivent être tels, qu'ils ne conviennent pas seulement au sujet, mais qu'ils puissent aussi être imités par la seconde partie. Il ne faut les employer qu'à des passages qui consistent dans des imitations, soit en la Quinte plus haut, ou en la Quarte plus bas, ou au même ton. Si les deux parties ont la même melodie l'une contre l'autre, en des Sixtes ou en des Tierces; il ne faut rien ajouter, si ce n'est qu'on ne soit convenu auparavant de faire les mêmes variations. Par rapport au Piano & au Forte, il faut qu'une partie se régle toujours à l'autre, afin que l'accroissement & la diminution du ton se fasse en même tems. Mais s'il arrive, que quelquefois l'une fait une partie inferieure, dont les notes ne font que remplir l'harmonie, il faut qu'elle joue plus foiblement que l'autre qui fait pour lors la melodie principale, afin que les passages moins melodieux ne se distinguent pas mal à propos. Si les parties s'imitent l'une l'autre, ou qu'elles aient des passages, qui se ressemblent soit en Tierces ou en Sixtes; l'une & l'autre peuvent jouer dans la même force.

§. 25.

Si dans un Trio l'une des parties commence par faire une variation, il faut que l'autre la fasse de la même maniére; & en cas que celle-ci fut en état d'y ajouter encore quelque chose de plus, de convenable & d'agréable, elle peut le faire. Cependant il faut qu'elle le fasse

faſſe à la fin de la variation, pour montrer qu'elle eſt capable de l'imiter ſimplement, auſſi bien que de la varier encore. Il eſt plus aiſé de faire une variation en premier, que de l'imiter en ſecond lieu.

§. 26.

Celui qui ne fait que commencer à jouer des Concerts, doit bien ſe garder de jouer un Trio avec quelqu'un, à qui il n'eſt pas capable de tenir tête: à moins qu'il ne ſoit aſſuré, que celui-ci condeſcendra & s'accommodera à lui, ſans quoi il reſtera ſurement en arriére. Le Trio eſt la pierre de touche, par laquelle on peut le mieux juger de la force & des lumiéres de deux Muſiciens. Auſſi un Trio, s'il doit faire un bon effet, demande-t-il être exécuté par deux perſonnes, qui ont la même ſorte d'expreſſion; & alors je tiens que c'eſt la Muſique la plus belle & la plus parfaite du monde. Un Quatuor lui eſt égal, & encore plus riche en harmonie, pourvû qu'il ſoit compoſé de façon que toutes les quatre parties ſoient obligées c. à d. qu'aucune ne puiſſe être omiſe ſans préjudicier au Tout. Et ici on a encore moins de liberté que dans un Trio, d'ajouter des variations arbitraires. Ce qui y fait le meilleur effet, c'eſt d'exprimer le chant avec netteté & d'une maniére nourriſſante.

§. 27.

On a plus de liberté dans un Concert par rapport aux agrémens, que dans un Trio, ſurtout dans l'Adagio; néantmoins il faut toujours prendre garde, ſi les parties qui accompagnent, font des mouvemens melodieux, ou ſi elles n'ont que la ſimple harmonie. Au premier cas il faut jouer le chant tout ſimplement; mais au ſecond on peut faire toute ſorte d'agrémens; pourvu qu'on ne bleſſe pas les régles de l'harmonie, du gout & de la raiſon. On ſe garantit de ces fautes, en faiſant écrire dans le role de la partie concertante, dans l'Adagio, la Baſſe au deſſous de la partie ſuperieure, pouvant par là deviner d'autant plus facilement les autres parties.

§. 28.

Dans une Ritournelle bien compoſée, dans un Arioſo qui ſe joue piano ou avec des *Sordines*, & dont la melodie eſt repetée, lorsque la partie concertante commence; il ne faut point que le joueur de Flute joue avec. Car cela feroit le même effet que ſi un chanteur vouloit déja chanter à la Ritournelle de l'Air, ou ſi dans un Trio l'autre partie

tie vouloit déja jouer, losqu'elle doit encore se taire, savoir, pendant que la premiére partie commence. Si au contraire on laisse aux Violons seuls l'exécution de la Ritournelle, ce que la Flute commence ensuite de jouer seule, fera un beaucoup meilleur effet.

§. 29.

C'est dans un Solo où l'on a la plus grande liberté de faire entendre ses propres inventions; il n'y a qu'une seule partie avec laquelle on a à faire; & l'on y peut employer tant de broderies, que le chant & l'harmonie permettent.

§. 30.

Lorsqu'un joueur de Flute doit concerter avec une voix, il faut qu'il s'applique à s'unir avec elle, par rapport aux tons & à l'expression, autant qu'il lui est possible. Il ne doit rien varier, si ce n'est que les imitations lui en fournissent l'occasion. Les agrémens doivent être tels que la voix les puisse aussi faire; c'est pourquoi il faut éviter les sauts éloignés. Mais si la voix a un chant simple, & que la Flute y fait des mouvemens à part; il a la liberté d'ajouter tout ce qu'il juge à propos, & cette liberté est encore plus grande, quand la voix se tait. Si la voix est foible, & qu'on soit dans un appartement qui n'est pas fort grand; il faut que la Flute joue plus foiblement que fortement. Mais à l'Opera on peut jouer plus fort; puisque là le Piano de la Flute ne feroit point d'effet. Cependant il n'y faut point accabler le chanteur de trop de variations, pour ne pas le troubler, étant obligé de chanter par cœur.

§. 31.

Un Musicien fait mieux de faire paroitre peu à peu sa science, afin de surprendre plus d'une fois, que d'étaler tout dabord toute son habileté, de maniére qu'on n'auroit plus besoin de l'entendre jouer.

§. 32.

Si on le prie de se faire entendre, il doit le faire dabord, sans fausse modestie & sans grimaces. Et après avoir fini sa piéce, il faut aussi qu'il se taise, & qu'il ne joue plus qu'on ne le demande; afin qu'on ne soit pas obligé de le prier de finir comme on l'avoit prié de commencer; ce qu'on reproche ordinairement aux Virtuoso.

§. 33.

Il est vrai que l'applaudissement des auditeurs donne de l'encouragement; mais il ne faut pas se laisser imposer par les louanges outrées qu'on a la mauvaise coutume de donner aux Musiciens. Cela vient de quelques ignorants Fantasques parmi les Chanteurs Italiens, qui malgré leur crasse ignorance demandent les louanges comme une chose duë à leur seul nom. Il faut prendre de telles louanges plutot pour des flatteries que pour des vérités; surtout si elles viennent des amis. La vérité nous est découverte plutot par des ennemis raisonnables que par des amis flatteurs. Si l'on trouve un ami prudent, fidéle, qui n'aime pas flatterie, & qui va tout droit, louant ce qui est louable & blamant ce qui est blamable; on doit le regarder comme un grand trésor; on doit se fier à ses jugemens, & s'y régler pour prendre courage ou pour tacher de se corriger. D'un autre coté il se trouve des gens qui ne louent jamais, & qui poussés par des motifs secrets, ne cherchent qu'à rejetter tout ce qu'un autre fait, se préferant à tout le monde. Mais il ne faut pas perdre courage pour cela; il faut plutot tacher de s'assurer de son véritable mérite, d'examiner avec soin, jusqu'où ces gens-là peuvent avoir raison & en demander le sentiment à d'autres personnes qui ont moins de prévention. Si l'on trouve qu'on a besoin de se corriger en quelque chose, il faut le faire avec soin, & souffrir au reste les critiques outrées avec indifference & magnanimité.

CHA-



CHAPITRE XVII.

Des devoirs des Accompagnateurs, ou de ceux qui exécutent les parties qui accompagnent une partie concertante.

§. 1.

Si l'on compare l'ancienne Musique avec celle d'aujourd'hui, & que l'on fasse attention à la difference qui se trouve de l'une à l'autre depuis un demi siécle; on remarquera de dix en dix ans, que les Compositeurs se sont toujours efforcés de plus en plus, de rechercher tout ce qui contribue à la vive expression des sentimens, & de la pousser à sa derniére perfection. Ces recherches dans l'art de la Composition seroient cependant de peu d'utilité, si on n'en faisoit pas d'autres par rapport à l'art de l'Exécution.

§. 2.

Chaque pensée de Musique peut être exprimée differemment: bien, mal, ou d'une maniére médiocre. Une expression bonne, distincte & convenable peut soutenir une composition très médiocre; & une expression mauvaise & indistincte gatera la meilleure composition du monde.

§. 3.

L'experience fait voir, que par les recherches des Compositeurs pour inventer des nouvelles pensées, on est parvenu à faire des accompagnemens beaucoup plus travaillés que ceux d'autrefois. Présentement certaines parties de remplissage sont beaucoup plus difficiles à exécuter, que ne l'étoit autrefois un Solo. Il s'ensuit de là, qu'afin que les Compositeurs puissent atteindre leur but, ceux qui

exécutent les parties d'accompagnement, doivent aussi savoir beaucoup plus qu'on ne leur demandoit par le passé.

§. 4.

Cependant si l'on fait attention à l'état de la Musique, soit dans les differentes cours de l'Europe, soit dans les Concerts publics & dans les Eglises des grandes Villes, on remarquera bientot un défaut considérable, qui vient principalement de la grande inégalité du jeu des Musiciens qui se trouvent dans une même Chapelle ou dans un même Orchestre; & on ne sauroit s'imaginer, combien ce défaut est grand, si on ne le connoit par experience, & si on n'a pas entendu plusieurs Orchestres differens. Il faut donc croire, que bien de belles compositions doivent être estropiées, & qu'il est nécessaire de remédier aux défauts qui se commettent dans l'exécution.

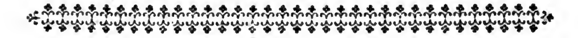
§. 5.

Cela ne peut être effectué, que par de bonnes instructions de bouche ou par écrit. Celles de bouche sont très rares, puisqu'il y a peu d'Orchestres, où celui qui les guide soit pourvu des lumiéres, qui sont nécessaires pour remplir les devoirs de sa charge; & quant aux instructions écrites, je crois qu'il n'y en a point encore eu de publiées. J'ai donc résolu d'en donner quelquesunes de plus essentielles, lesquelles la pratique & la longue expérience m'ont appris. Je me flatte, qu'elles seront utiles à ceux, qui ont envie de bien faire ce qu'on leur demande dans l'accompagnement.

§. 6.

Afin que chaque Musicien puisse d'abord trouver sans beaucoup de peine ce qui le regarde en particulier, je partagerai ce Chapitre en plusieurs Sections. Je décrirai premiérement les qualités que doit avoir celui qui guide un Orchestre; ensuite je ferai voir les devoirs des Exécuteurs de chaque partie qui accompagne; j'ajouterai enfin quelques remarques nécessaires à tous les Accompagnateurs en général. Je ne parlerai du coup d'archet, & de ce qui y appartient, que dans la Section qui traite des devoirs de joueurs de Violon; mais comme on y trouvera bien des choses, que les joueurs de Violes & de Basses peuvent aussi mettre à profit, & que je n'ai pas voulu repeter aux Sections qui sont destinées pour ces derniers instrumens, afin de ne pas tomber dans des redites; tous les joueurs d'instrumens à archet

chet feront bien de lire cette Section-là. J'ai pourtant indiqué à part dans les Sections particuliéres, ce qui ne regarde que les parties mitoyennes & celles de Basse.



SECTION I.

DU CHAPITRE XVII.

Des qualités du premier Musicien, qui guide un Orchestre.

§. 1.

Quelque parfait que soit celui qui guide un Orchestre, il ne lui est pas possible de faire lui seul qu'une Musique soit bien exécutée. Il faut que tous ceux qui y sont employés, y contribuent ainsi que lui. Cependant j'ai remarqué en differens endroits & dans des grands Orchestres, que quand les mêmes Musiciens ont été guidés, tantot par une personne, tantot par l'autre, l'effet sous la direction de l'un a été meilleur que sous celle de l'autre. Je conclus de là, qu'il faut attribuer ces differens effets à celui qui guide, & non pas à ceux qui accompagnent; & il faut convenir que la bonne exécution dépend beaucoup de celui qui guide.

§. 2.

Cela étant, il feroit à souhaiter que pour donner de jour en jour plus d'accroissement à la Musique, il y eut à chaque endroit où il y a une Musique, au moins un seul Musicien habile & experimenté, qui eut non seulement la connoissance de la bonne expression, mais qui entendit aussi, outre l'harmonie, assez la Composition, pour ne pas manquer la maniére dont chaque piéce doit être exécutée, & pour éviter qu'elle ne fut estropiée & gatée de tant de façons. Ce devroit être un homme doué de la capacité & de la sincérité requise, pour apprendre aux autres ce qui leur est nécessaire de savoir à

cet égard. On verroit alors en peu de tems bien des meilleurs joueurs de Solo & de parties de rempliſſage. Car on ne ſauroit pas dire, que pour la perfection d'un Orcheſtre il ſoit abſolument néceſſaire, qu'il y ait à chaque endroit & à chaque Muſique un excellent Compoſiteur. Nous avons un aſſez grand nombre de bonnes piéces de Muſique, pourvu qu'on ſache les choiſir avec diſcernement; & il s'agit principalement d'avoir une perſonne qui ait les qualités néceſſaires pour bien diriger un Orcheſtre. Mais il eſt malheureux, qu'on ne choiſit ſouvent pour cet emploi que des ſujets qui n'ont que le droit de l'ancienneté pour y parvenir; ou qu'on n'y met que de perſonnes qui ont eu le bonheur de plaire par un Solo ou par un Concerto qu'elles avoient peut être appris par cœur, ſans examiner, ſi d'ailleurs elles poſſédent ce qui eſt néceſſaire pour guider les autres. Quelquefois même ce choix ne ſe fait que par hazard. Et cela eſt d'autant moins étonnant, que l'on en charge ſouvent des perſonnes qui entendent peu de choſe ou même rien à la Muſique. Un pareil choix eſt cauſe qu'un Orcheſtre loin de ſe bonifier, ne peut qu'aller toujours de mal en pis. Après avoir pris ſi mal ſes précautions dans le choix de celui qui guide, on peut s'imaginer de quelle façon ſera fait le choix des autres membres d'un Orcheſtre. On feroit donc bien de choiſir principalement une perſonne qui ait été quelques années dans des grands & célébres Orcheſtres, & qui s'y ſoit exercé dans la bonne expreſſion & dans les ſciences qui y ont rapport. Il eſt certain, que dans les grands Orcheſtres il y a ſouvent des Ripieniſtes qui ont plus de connoiſſances de ce qui appartient à l'exécution, que n'en a dans d'autres Orcheſtres celui qui les guide, & il eſt dommage que ces perſonnes n'ayent pas une meilleure fortune. Elles pourroient porter beaucoup plus de bien à la Muſique qu'ils ne lui font en reſtant en arriére en qualité de Ripieniſtes.

§. 3.

Celui qui guide un Orcheſtre, pourroit jouer de l'inſtrument qu'il voudroit. Cependant comme le Violon eſt tout à fait indiſpenſable à l'accompagnement, & qu'il eſt plus pénétrant qu'aucun autre inſtrument qu'on employe pour cet effet; il eſt plus utile que celui qui guide, joue du Violon. Toutefois il n'eſt pas néceſſaire qu'il ſoit capable de jouer de grandes difficultés ſur ſon inſtrument. On pourroit laiſſer cela à ceux qui ne tachent qu'à ſe diſtinguer des autres

par

par la délicatesse de leur jeu, & qui ne sont pas également rares. Au reste, si celui qui guide a aussi ce mérite, il est encor plus estimable. Les Italiens nomment celui qui guide un Orchestre: il primo Violino; & les François l'appellent: le premier Violon. Nous nous servirons dans la suite de cette dénommination.

§. 4.

Le principal de ce que celui qui guide doit savoir, c'est qu'il ait une parfaite connoissance & capacité pour jouer toutes sortes de compositions selon leur gout, leurs passions, leur but & leur juste mouvement. Il doit presque avoir plus d'expérience, par rapport à ce en quoi different les piéces de Musique l'une de l'autre, qu'un Compositeur même. Car les Compositeurs ne se soucient souvent que de ce qu'ils ont composés eux-mêmes; & il y en a qui ne savent pas eux-mêmes exécuter leurs propres piéces dans le juste mouvement, soit qu'ils ne sont pas assez vifs, ou qu'ils le sont trop, ou qu'ils n'ont pas assez d'expérience. C'est donc au premier Violon à y remédier; & cela ne lui est pas difficile, s'il a été élevé dans un Orchestre bien dirigé & bien mené, où il a joué toute sorte de Musique. S'il n'a pas eu cet avantage, il doit au moins avoir été en differens & même en plusieurs endroits, y avoir entendu des bonnes Musiques, & en avoir bien profité. S'il est intentionné de bien remplir les fonctions de son employ, il ne doit pas négliger de rechercher la conversation des personnes experimentées, & de les mettre à profit; il acquerra plus par là ce qui lui est nécessaire dans sa charge, que par l'étude de jouer des grandes difficultés.

§. 5.

Le guide d'un Orchestre doit surtout savoir observer la mesure dans la derniére exactitude. Il ne doit pas manquer à la moindre chose par rapport à la valeur des notes, & principalement avoir attention aux petites pauses qui sont occasionnées par les Double croches & les Triple croches, pour éviter par là de presser ou de trainer la mesure. Car s'il manque dans ces occasions, il entraine avec lui tous les autres, & cause les plus grands désordres dans l'exécution d'une Musique. Cependant il feroit moins mal, s'il tardoit à commencer, & qu'il précipitat un peu les notes suivantes, qu'il feroit, s'il les avançoit. Avant que de commencer une piéce, il doit bien observer, dans quel mouvement elle doit être jouée. Si c'est une piéce vite, & qui ne lui

est

est pas connuë, il vaut mieux la commencer trop lentement que de la commencer trop vite; étant plus aisé & moins sensible de passer du mouvement lent au mouvement vite, que de celui-ci à celui-là. Toutefois il doit à cet égard faire attention, si les membres de son Orchestre inclinent plus à se précipiter qu'à trainer & à tarder. Le premier arrive aux jeunes gens, & le dernier aux vieux; c'est pourquoi il s'appliquera d'exciter le feu de ceux-ci, & de moderer celui de ceux-là. S'il sait attrapper dabord le vrai mouvement, ce sera d'autant mieux, & alors cette précaution ne sera pas nécessaire. Afin que les autres commencent avec lui en même tems, surtout dans des notes vites; il faut les accoutumer qu'ils apprennent par cœur la premiére mesure de la piéce; qu'ils tiennent l'archet tout près des cordes, & qu'ils regardent avec attention au coup du sien; sans quoi il lui faudra attendre à la premiére note jusqu'à ce que les autres le suivent; & la note sera par là allongée, ce qui fait un mauvais effet dans des notes vites. Lui-même il ne doit pas commencer, qu'il ne voye que les autres sont tous prets, surtout s'il n'y a qu'une seule personne à chaque partie; afin qu'il n'y ait pas de la défectuosité dès le commencement, où l'auditeur doit être surpris & excité à l'attention. Ce qu'il y auroit de plus mal, ce seroit si la Basse manquoit.

§. 6.

Celui qui conduit l'Orchestre doit avoir l'œil sur ceux qui exécutent la partie principale, ainsi que sur ceux qui accompagnent, & prêtera également l'oreille aux uns & aux autres, pour pouvoir en cas de besoin, s'accommoder au premier & tenir en ordre les derniers. L'expression de celui qui joue la principale partie, doit faire sentir à celui qui conduit l'Orchestre, s'il doit hater ou diminuer le mouvement de la piéce qu'on exécute. C'est ce que le premier Violon pourra faire aisément. D'ailleurs il doit laisser la liberté à celui qui exécute la partie principale, de prendre le mouvement qu'il juge à propos.

§. 7.

Le premier Violon doit de plus tacher, d'introduire & de conserver dans son Orchestre une expression bonne & égale. De même qu'il doit avoir lui même une bonne expression: de même aussi doit-il s'appliquer à la rendre générale dans tout son Orchestre, & d'égaliser à la

à la sienne celle qu'en ont tous les membres. Il saura pour cet effet introduire une subordination raisonnable; ce qui ne lui sera pas difficile s'il s'est acquis de l'estime par son merite, & se fait aimer par des maniéres douces & une conduite honnête.

§. 8.

Il doit particuliérement avoir soin, que les instrumens soient accordés justement & dans une intonation égale. Plus il y a de défectuosité à cette juste intonation des instrumens: plus il y aura de mauvais effets. Que le ton de l'Orchestre soit haut ou bas, si les instrumens ne sont pas également d'accord l'un avec l'autre, l'effet qu'on attend d'une Musique en sera toujours considérablement empeché. Le premier Violon doit donc, pour avoir une intonation des instrumens égale à l'exécution d'une Musique, accorder dabord au Clavecin son propre instrument, le plus nettement qu'il lui est possible, & faire ensuite selon celui-ci accorder le sien à chaque autre joueur d'instrument en particulier. Pour que les instrumens, si la Musique ne commence pas dabord, ne se désaccordent point, il ne doit pas permettre qu'on prenne la liberté de préluder ou de jouer quelque chose à sa fantaisie; ce qui est non seulement fort désagréable à entendre, mais cause aussi que chacun accorde souvent tout autrement son instrument, & qu'enfin ils s'éloignent tous de l'intonation générale.

§. 9.

En cas qu'il y ait quelqu'un parmi les Ripienistes, dont l'expression n'égale pas encore à celle des autres, le premier Violon doit le prendre à part & lui enseigner par un exercice separé la vraie methode de jouer, afin que l'un Musicien p. e. ne mette pas un tremblement où l'autre n'en fait point, ou fasse des coulés où les autres poussent les notes, ou employe un Pincé après un Port de voix que les autres omettent. La plus grande beauté de l'exécution consiste dans l'égalité, avec laquelle tous les membres d'un Orchestre jouent.

§. 10.

Le chef de l'Orchestre doit avoir soin, que tous les Symphonistes jouent avec lui toujours également fort ou foible, selon que chaque pensée le demande, & que tous expriment les changemens du Piano & du Forte, tout à la fois, selon ses differens degrés, & exactement aux notes où il faut le faire. Lui même doit se régler à la

 partie

partie principale, & regarder si elle est forte ou foible. Et puisqu'il doit servir pour régle & pour guide aux autres, il aura du mérite s'il prête toujours une attention égale, & exécute chaque composition, de quelque Compositeur qu'elle puisse être, sans partialité, & avec la même application & le même zéle, comme si c'étoit la sienne propre. Que l'auteur de la piéce soit présent ou absent, équitable ou inéquitable, il lui saura toujours gré de son honnetteté & de la bonne exécution de son ouvrage, & il le fera au moins en secret, si peut-être par des vuës fausses il ne voulut pas le faire publiquement. Les vertus aussi bien que les vices recompensent ceux qui en sont doués.

§. 11.

Le premier Violon doit, pour confirmer ses joueurs d'instrument dans la bonne expression, & pour élever en même tems des bons Accompagnateurs, les faire jouer souvent toutes autres sortes de Musique, & même des Ouvertures, des piéces de charactére, & des Danses, qui se jouent d'une maniére marquée, expressive, & moyennant le coup d'archet ou court & aisé, ou long & perçant. Il accoutumera par là les Accompagnateurs, de jouer chaque piéce selon ses qualités, majestueusement, avec du feu, avec vivacité, d'une maniére perçante, distincte & égale. L'expérience montre, que ceux qui sont élevés dans une bande de Musiciens de commun, & qui ont joué beaucoup pour la Danse, sont meilleurs Ripienistes, que ceux qui ne se sont exercés que dans la maniére galante de jouer, & dans une seule sorte de Musique. Car de même, que p. e. un pinceau fin ne fait point un si bon effet dans une peinture de théatre, laquelle il ne faut voir que de loin, & à la clarté des bougies, qu'il en fait dans un morceau de cabinet: de même dans un Orchestre nombreux & à l'Accompagnement, la maniére trop galante de jouer, & un coup d'archet long, trainant & qui n'a pas une certaine force, ne fait point un si bon effet, que dans un Solo ou dans une petite Musique de Chambre.

§. 12.

Le brillant d'un Orchestre augmente pourtant, s'il comprend aussi de bons joueurs de Solo sur differens instrumens; de sorte que celui qui le guide, ne négligera point d'en élever. Il donnera pour cet effet souvent occasion à ceux qui sont capables de se faire entendre seuls, de se distinguer non seulement en particulier, mais aussi en des

des Muſiques publiques. Il eſt vrai qu'il évitera en même tems, que quelqu'un n'en conçoive pas de la vanité, cela pouvant ſurtout arriver facilement dans des jeunes gens, & qu'ils ne s'imaginent point, d'être déja ces grands Muſiciens qu'ils ne deviendront qu'avec le tems. Toutefois quand même il arriveroit à quelquesuns de ſe laiſſer emparer par un orgueil ſi déraiſonnable; celui qui guide l'Orcheſtre, feroit pourtant encore plus mal, ſi pour cela il vouloit interdire à tous les autres de ſe faire entendre, parmi leſquels il en peut avoir qui reconnoitroient comme un bénéfice cette occaſion de ſe produire, & qui ſe donneroient toutes les peines imaginables, pour en tirer avantage.

§. 13.

Enfin le premier Violon doit à une Muſique, ſavoir bien diſtribuer, placer & arranger tous les joueurs d'inſtrumens qu'il y employe. Il importe beaucoup, qu'il y ait à chaque partie autant de joueurs que la proportion avec les autres demande, & que chaque inſtrument ait la place qui lui convient. Dans l'Orcheſtre de l'Opera le premier Clavecin peut ſe trouver au milieu, tellement que le bout large ſoit tourné vers le Parterre, & l'autre bout vers le Théatre; afin que celui qui en joue, puiſſe voir les Chanteurs; & il aura à ſa droite le Violoncello, & à ſa gauche la Grande Baſſe de Violon. A coté du premier Clavecin peut être aſſis le premier Violon, un peu en avant & élevé. Les joueurs des Violons & des Violes peuvent former un cercle ovale & étroit, à commencer du premier Violon & à continuer jusqu'aux joueurs de Violette qui viennent avec leurs dos contre le Théatre, & atteignent jusqu'à la pointe du Clavecin; par lequel moyen tous pourront voir & entendre le premier Violon. Si l'Orcheſtre eſt aſſez ſpacieux, que dans ſa largeur quatre perſonnes peuvent prendre place; ceux qui jouent le ſecond Violon, peuvent être aſſis deux à deux, les uns derriére les autres, au milieu entre ceux qui jouent le premier Violon & les joueurs de Violette qui ſont auprès du Théatre. Car plus les inſtrumens ſont près l'un de l'autre: plus ils ſont de bon effet. Du même coté & au bout des places des Violons peut être placé encore un Violoncello & une Grande Baſſe de Violon. A coté gauche on mettra le ſecond Clavecin, au long du Théatre, & la pointe tournée vers le premier Clavecin; cependant tellement que les Baſſons trouvent encore leurs places entre ce ſecond Clavecin & le

Théatre, à moins qu'on ne veuille les placer à son coté droit, derriére les Flutes. Auprès de ce second Clavecin deux Violoncellos peuvent encore trouver leurs places. De ce coté gauche de l'Orchestre seront aussi assis les Hautbois & les Cors de chasse, tournants le dos vers les Auditeurs & dans une même ligne, tout comme du coté droite les joueurs de Violon se sont postés; & les Flutes doivent être placées en travers, près du premier Clavecin, & tellement qu'ils tournent la vuë contre celui-ci, & le bout inferieur de la Flute contre le Parterre. Néantmoins on place aussi en quelques endroits, où il y a encore un espace vuide entre l'Orchestre & les Auditeurs, les Flutes avec leur dos contre le Parterre, & les Hautbois en travers entre les Flutes & le second Clavecin. Les Hautbois font surtout au *Tutti* un excellent effet, & remplissent beaucoup, de sorte que leur son mérite bien une libre sortie; laquelle les Flutes ont aussi, s'il n'y a personne derriére elles, & que les joueurs veuillent seulement se tourner un peu de coté; & cela d'autanr plus qu'elles sont alors tout proches aux auditeurs. Le Theorbe à sa place derriére le joueur du second Clavecin & les joueurs de Violoncello qui sont auprès de lui.

§. 14.

Dans une Musique nombreuse, qui s'exécute dans une salle ou dans un autre endroit étendu, où il n'y a point de Théatre, on peut mettre le Clavecin tellement que sa pointe sera tournée vers les auditeurs. Afin qu'aucun de ceux qui sont employés à la Musique, ne tourne le dos aux auditeurs, les premiers Violons peuvent se placer au long & tout près du Clavecin; voire celui qui guide à la main droite de celui qui joue du Clavecin & qui a de deux cotés les Basses qui jouent de la même partie avec lui. Les seconds Violons se mettent derriére les premiers, & derriére ceux-là se placent les Violettes. Auprès de celles-ci, à droite, dans la même ligne, se placent les Hautbois, & derriére cette ligne le Cors de chasse & les autres Basses. Si les Flutes ont quelque chose à jouer qui se distingue, elles trouvent le mieux leurs places auprès de la pointe du Clavecin, devant les premiers Violons ou à coté gauche du Clavecin. Car étant placés plus par derriére, on ne les entendroit pas, à cause de la foiblesse de leur ton. C'est aussi là, où les Chanteurs peuvent se placer. Car se mettant derriére celui qui joue du Clavecin, & chantant dans la partition, ils empechent non seulement les joueurs de Violoncello & de la Grande Basse de Violon; mais aussi,

ayant

ayant p. e. la vuë courte, & étant obligés de se courber, cela les empeche de prendre aisémement haleine & supprime leur voix.

§. 15.

Dans une petite Musique de Chambre le Clavecin peut être mis vers la muraille qui est à main gauche de celui qui joue. Cependant il en doit être si éloigné, que tous les instrumens qui accompagnent, excepté les Basses, peuvent entre lui & la muraille prendre leurs places. S'il n'y a que quatre Violons, ils peuvent tous, aussi bien que la Violette se mettre d'une même rangée tout au long du Clavecin. Mais s'il y a six ou huit Violons, on feroit mieux de mettre les seconds Violons derriére les premiers, & la Violette derriére les seconds Violons; afin que les parties de remplissage ne s'élévent pas au dessus de la partie principale; ce qui fait un très mauvais effet. Ceux qui jouent Concert, peuvent en ce cas-là prendre leur place devant le Clavecin; de façon qu'ils puissent voir de coté ceux qui les accompagnent.

§. 16.

Pour qu'une Musique soit bien exécutée, il faut prendre garde à ce, qu'il y ait à chaque partie proportionellement de joueurs, & qu'il n'y en ait à une de trop, & à une autre de trop peu. Je vais communiquer une proportion, suivant laquelle il me semble qu'on pourra satisfaire à ce qui doit être observé à cet égard. J'entends qu'il y ait un Clavecin à toutes les Musiques, qu'elles soient grandes ou petites.

A *quatre Violons* on prendra *un Violette, un Violoncello*, & *une Grande Basse de Violon* d'une grandeur médiocre.

A *six Violons* autant, & encore *un Basson*.

Pour *huit Violons* il faut *deux Violettes, deux Violoncellos, encore une Grande Basse de Violon*, mais qui soit un peu plus grand que la premiere, *deux Hautbois, deux Flutes* & *un Basson*.

Pour *dix Violons* autant, & encore *un Violoncello* de plus.

A *douze Violons* on prendra *trois Violettes, quatre Violoncellos, deux Grandes Basses de Violon, trois Bassons, quatre Hautbois, quatre Flutes*, & dans un Orchestre, *encore un Clavecin* de plus & *un Theorbe*.

Les Cors de chasse sont nécessaires aussi bien à une grande qu'à une petite Musique, selon la qualité des piéces, & selon que le Compositeur le juge à propos.

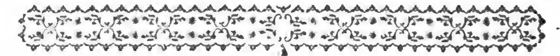
§. 17.

Suivant cette propofition il ne fera pas difficile de donner de l'ordre à la plus nombreufe Mufique, faifant toujours l'augmentation de quatre à huit, de huit à douze &c. Il eft d'autant plus néceffaire d'y être fort attentif, que le bon fuccès d'une Mufique ne dépend pas moins de la proportion, fuivant laquelle ceux qui jouent font diftribués & arrangés, que de la bonne exécution même. Bien des Mufiques feroient un meilleur effet, fi on n'avoit pas manqué là-dedans. Car comment une Mufique peut-elle avoir un bon fuccès, fi les parties principales font obfcurcies & fupprimées par les parties fondamentales, ou même par les moyennes, pendant que les premiéres doivent s'élever au deffus de toutes les autres, & que les moyennes doivent être le moins entenduës.

§. 18.

Si donc le premier Violon eft doué de tous ces talens dont nous venons de parler, & qu'il foit affez habile, pour pouvoir non feulement introduire, en cas qu'il foit néceffaire, mais auffi conferver dans un Orcheftre ce que nous avons demandé, il procurera de l'honneur & de l'avantage à l'Orcheftre, & acquerra à lui-même une gloire très diftinguée. Car puisque, comme nous l'avons dit plus haut, un Orcheftre fait mieux fous la direction de l'un que fous celle de l'autre, il s'enfuit de là que ce ne font point tous les Muficiens qui foient capables de le bien guider. Et puisque plufieurs perfonnes, étant bien guidées, font très habiles, & n'ont pourtant eux-mêmes pas la moindre capacité de guider les autres; on peut en conclure, combien important eft un homme qui poffède toutes les qualités requifes pour bien faire la charge du premier Violón d'un Orcheftre, & quelle préférence il mérite dans une Mufique.

SEC-



SECTION II.

DU CHAPITRE XVII.

Des Violons qui accompagnent, en particulier.

§. 1.

Tous les inſtrumens à corde en général, & principalement les Violons, doivent être garnis de cordes dont la groſſeur ſoit proportionnée à la grandeur de l'inſtrument, afin qu'elles ne ſoient ni trop ni trop peu tenduës. Si elles ſont trop groſſes, le ton en devient obſcur, & ſi elles ſont trop minces, le ton en devient trop foible. Il faut ſe régler auſſi à cet égard au ton qui eſt introduit dans un Orcheſtre, & voir s'il eſt bas ou haut.

§. 2.

On verra dans la derniére Section, ce qu'il faut obſerver pour bien accorder les Violons, & cela regarde tous les inſtrumens à corde en général.

§. 3.

C'eſt le coup d'archet, qui eſt le plus important dans le Violon & les inſtrumens qui lui reſſemblent, par rapport à l'expreſſion. C'eſt par là que le ſon eſt tiré de l'inſtrument bien ou mal; que les notes ſont animées; que le Piano & le Forte eſt exprimé; que les paſſions ſont excitées; que le Triſte ſe diſtingue du Gai, le Serieux du Badin, le Sublime du Flatteur, & le Modeſte de l'Hardi; en un mot, c'eſt le moyen, par lequel ſe forme la véritable expreſſion, comme dans la Flute elle ſe forme par la poitrine, la langue & les lévres. C'eſt enfin par le coup d'archet que la Muſique eſt rendue & prononcée ainſi qu'elle doit l'être, & qu'une penſée peut être variée de differentes maniéres. Au reſte on comprend naturellement, que les doigts

doigts y contribuent auſſi, & qu'il faut avoir un bon inſtrument & des cordes nettes. Mais on a beau toucher d'une maniére juſte & d'une maniére nette, avoir un excellent inſtrument, monté avec de bonnes cordes; l'expreſſion ſera toujours défectueuſe, ſi le coup d'archet n'accompagne toutes ces choſes qui concourent avec lui à former la bonne expreſſion.

§. 4.

Je m'en vais éclaircir ce que je viens de dire par un exemple. On jouera le paſſage Tab. XXII. Fig. 1. dans un mouvement moderé, avec des coups de toute la longueur de l'archet. Enſuite on en diminuera la longueur, & on jouera les mêmes notes à differentes repriſes chaque fois avec des coups d'archet plus courts. Puis on donnera une fois du poids à chaque coup d'archet, & l'autre fois on jouera *ſtaccato* c. a. d. que tous les coups ſoient detachés. Quoique de cette façon-là chaque note aura eu ſon coup, l'expreſſion ſera pourtant chaque fois differente. On pourra auſſi l'éprouver en coulant ces huit notes de differentes maniéres, ou les jouant toutes d'un ſeul coup d'archet; ou de façon comme s'il y avoit en même tems des points ſous un arc au deſſus d'elles; ou deux notes par un coup; ou une note detachée & trois coulées; ou coulant les trois premiéres & detachant la quatriéme; ou detachant la premiére & la quatriéme, & coulant les ſuivantes, toujours deux à deux d'un coup; dans tous ces cas l'expreſſion ſera toujours bien differente.

§. 5

Cet exemple pourra ſuffire pour prouver, combien le mauvais uſage du coup d'archet peut être nuiſible, & combien ſon bon employ peut produire de bons & differens effets. On en conclura, qu'il ne dépend pas des joueurs de Violon, ni d'aucun autre inſtrument à archet, de couler ou de detacher les notes indifferemment & comme bon il leur ſemble; mais qu'ils ſont obligés de les jouer avec les coups d'archet que le Compoſiteur a cru propre à rendre l'expreſſion qu'il a voulu donner aux endroits de ſa piéce; qui doivent ſe diſtinguer des autres.

On remarquera en paſſant, que s'il y a pluſieurs figures de notes de la même ſorte qui ſe ſuivent, & qu'il n'y a que la premiére qui ſoit marquée d'un arc, il faut les jouer toutes de la même maniére jusqu'à ce qu'on rencontre une autre eſpece des notes. Il en eſt de même des notes au deſſus desquelles il y a

des

des traits. S'il n'y a p. e. que deux, trois ou quatre notes qui en font marquées, on jouera pourtant également *staccato* celles qui suivent & qui font de la même espece & de la même valeur, ne pouvant fans cela produire l'effet desiré, ni jamais parvenir à une parfaite égalité dans l'expression.

§. 6.

Il s'enfuit de là encore, que le bon effet de l'Accompagnement dépend plus des joueurs des Violons que des autres instrumens; la melodie n'étant que dans le pouvoir des premiers. Si ceux-ci jouent fans feu & négligemment, les autres pourront faire bien peu pour la bonne expression. C'est pourquoi je traiterai aussi dans cette Section de tout ce qui regarde le coup d'archet, qui est si essentiel à l'expression, & dans les autres Sections je me rapporterai à ce que j'en ai dit dans celle-ci.

§. 7.

Il ne conviendroit pas de mettre ici tous les préceptes du coup d'archet, puisque je suppose parler à un lecteur qui fait jouer du Violon, & qui entend le coup d'archet. Je ne veux qu'examiner de certains passages douteux, & ceux dans lesquels il y a à observer quelque chose de particulier, que le Compositeur ne fauroit toujours indiquer. On en pourra appliquer les régles à la plupart des autres cas qui leur ressemblent. Je montrerai ensuite, quelle forte de coups d'archet doit regner dans chaque forte de piéces, & j'ajouterai enfin ce qu'il y a encore à observer à ce fujet.

§. 8.

Il faut principalement être attentif, à ce qu'on fasse autant qu'il est possible, aller en haut ou en bas le coup d'archet, ainsi que les notes qu'on joue, le demandent.

S'il y a plusieurs notes fur un même ton, & qu'elles soient melées avec des notes syncopées, chacune doit avoir son coup à part, c'est à dire, il faut détacher le coup d'archet après la note syncopée, v. Tab. XXII. Fig. 2. Si l'on vouloit ici jouer les Croches fans repetition de l'archet ou fans le détacher; l'expression feroit non feulement fort ennuyeuse, mais effectueroit aussi un tout autre fens. Les notes vites de cette espece, qui consistent en Croches & Double croches, ne doivent aussi être marquées par un certain poids qu'on donne quelque fois au coup d'archet; mais il faut leur donner la vivacité nécessaire en repetant le coup d'archet.

Ces Croches, v. Tab. XXII. Fig. 3. doivent toutes être marquées par un petit coup d'archet; & quand il y a des ports de voix qui suivent de semblables notes, celle devant le port de voix doit également être détachée par le coup d'archet; pour pouvoir entendre distinctement & separément les deux notes qui se trouvent sur le même ton.

Lorsque dans le mouvement vite une Noire, en frappant la mesure, est suivie par quelques Croches ou Double croches, que ce soit sur le même ton ou après un saut; cela fait un bon effet, si l'on marque la Noire par un coup d'archet en bas detaché, afin que la Croche qui suit, puisse être jouée aussi par un coup en bas, v. Tab. XXII. Fig. 4. les notes C C (*ut*), D (*re*) G (*sol*).

Si l'on rencontre deux notes sur le même ton, & qu'il n'y ait point d'arc dessus, v. Tab. XXII. Fig. 5. au lieu de les lier ensemble, le coup d'archet doit plutot les separer.

Dans l'espece des notes de la Table XXII. Fig. 6. la derniére dans la mesure doit être un peu détachée & separée de celles au frapper. La seconde note dans la mesure, laquelle est coulée avec la premiére, peut être exprimée un peu plus foiblement que les autres.

Dans des piéces gayes & vites la derniére Croche de chaque Demi mesure doit être marquée par le coup d'archet; voyez en à la Tab. XXII. Fig. 7. le premier G (*sol*), le second E (*mi*) & F (*fa*).

Si une note courte est liée à une longue, v. Tab. XXII. Fig. 8. c'est la note longue, & non pas la courte, qui doit être marquée par un poids qu'on donne au coup d'archet.

Si deux Double croches suivent une Croche, celle-ci doit être marquée & detachée, comme s'il y avoit un trait dessus, v. Tab. XXII. Fig. 9.

Dans l'exemple de la Fig. 10. la seconde & la troisiéme note sont exécutées dans l'Allegro par le coup d'archet en haut, de maniére cependant, qu'au point on l'arrête ou le détache un peu. Mais les deux G (*sol*) qui suivent, doivent chacun avoir un coup d'archet en bas.

Dans l'exemple, Fig. 11. le coup d'archet en bas se repéte pour le second C (*ut*), de même aussi pour le C (*ut*) après l'E (*mi*) dans le dernier Quart de la mesure. On en agit également, lorsqu'après une Blanche viennent des Double croches. Mais si le premier & le troisiéme Quart de la mesure consiste en quatre Double croches, il faut alors

alors détacher & repéter le coup d'archet après le second & le troisiéme Quart de la mesure.

S'il y a des Noires ou des Croches melées avec des pauses de la même valeur, où les pauses précédent & viennent au frapper, v. Tab. XXII. Fig. 12. chaque note doit être exécutée par le coup d'archet en haut.

Dans le mouvement vite, à l'espece des notes qu'on voit Tab. XXII. Fig. 13. on joue la première par le coup d'archet en bas, & les trois derniéres par celui en haut. Mais dans le mouvement lent l'effet est beaucoup plus agréable, si toutes les quatre notes sont exécutées par un même coup d'archet, en le détachant cependant un peu après la premiére note. Les quatre notes suivantes sont exécutées de la même maniére par le coup d'archet en haut. Au premier cas, dans le mouvement vite, on met un trait sur la premiére & un coulé sur les trois notes suivantes. Au second cas dans le mouvement lent, il se met encore un coulé de plus sur les quatre notes, comme on voit par cet exemple.

§. 9.

Aux notes dans la Fig. 14. Tab. XXII. on joue coup pour coup, & sans repéter le coup d'archet en bas; mais il faut donner à la note G (*sol*) dans la premiére mesure, autant de poids dans le coup en haut, qu'en a le premier C (*ut*) dans le coup en bas; & ainsi de même au G (*sol*) dans la seconde mesure.

De la même façon, & aussi coup pour coup se jouent les notes de la Fig. 15. Tab. XXII; quoique pourtant avec la difference, qu'on donne autant de poids à la quatriéme qu'on en a donné à la premiére note.

Les notes, Tab. XXII. Fig. 16. peuvent être exécutées de deux maniéres également bien; savoir si le joueur de Violon est aussi bien exercé dans le coup d'archet en haut que dans celui en bas. L'on peut ou donner à chaque note de cet exemple un coup d'archet à part, ou joindre le premier A (*la*) & C (*ut*) ensemble dans le coup en haut, quoiqu'il faille au dernier cas bien & briévement marquer chaque note. L'effet en sera également bon; quoique la derniere façon d'exprimer soit très utile dans plusieurs autres cas, qu'on rencontre dans la Musique moderne.

La preuve s'en trouve tout d'abord dans l'exemple ſuivant, Tab. XXII. Fig. 17. où il ſaut, par rapport à la ſuite, que les notes E (*mi*) & G (*ſol*) dans la premiére, & G (*ſol*) & H (*ſi*) dans la ſeconde meſure, ſoient jouées moyennant le coup d'archet en haut, à moins que l'effet n'en dût être très mauvais.

Il en eſt de même avec les notes dans la Tab. XXII. Fig. 18. quand le mouvement eſt fort vite, & furtout quand les notes ſont éloignées l'une de l'autre, comme dans les deux derniéres meſures. Cette maniére de jouer fatigue auſſi bien moins, que ſi l'on jouoit chaque note par un coup d'archet ſeparé.

L'eſpéce des notes dans la Fig. 19. Tab. XXII. peut être exécutée de deux differentes maniéres. Une fois coup pour coup, ſans reprendre l'archet, ſavoir dans le cas que le mouvement eſt fort vite, & qu'il n'y a point de paſſages de Double croches entremelés. Mais s'il y a un tel mélange, il faut qu'après la troiſiéme note dans la premiére partie de la meſure, le coup d'archet ſoit détaché & repeté. Et puiſque dans cette ſorte de meſure l'accompagnement eſt le plus ſouvent comme dans une Siciliana, c. a. d. boiteux ou alla Zoppa; chaque Noire étant ſuivie d'une Croche, qui dans le mouvement vite doit être jouée un peu vivement; on aura ſoin de donner le poids qu'il faut à ces notes, & on ſe gardera de rabattre quelque choſe de la Noire pour le donner à la Croche ſuivante. Car cela rendroit les Noires presqu'égales aux Croches, & changeroit la meſure de ſix huit en celle de quatre pour huit. On ſe gardera encore davantage, de faire trop longue la Noire & trop courte la Croche; autrement il ſembleroit que ce fuſſent des notes pointées dans une meſure égale. Pour éviter l'un & l'autre, il n'y a qu'à s'imaginer auprès de la Noire, deux Croches de la viteſſe de celle qui ſuit, & on ne commettra ni l'une ni l'autre de ces fautes.

§. 10.

Il eſt indiſpenſablement néceſſaire, pour bien exécuter les penſées de la Muſique moderne, d'être également expert dans le coup d'archet en haut & dans celui en bas; car ſi l'on veut jouer les penſées recherchées qu'on y trouve, & qu'on n'ait pas la ſcience des differens coup d'archet, on ne fera entendre, au lieu d'une expreſſion légere & agréable, qu'une roideur rebutante.

§. 11.

§. 11.

Pour ſe rendre les coups d'archet en haut & en bas égalemcnt faciles & familiers, on prendra pour ſon exercice une Gique ou Canarie dans la meſure de ſix huit, où il n'y a que des Croches, dont la premiére des trois eſt ſuivie d'un point. On donnera à chaque note ſon coup d'archet à part, de ſorte que ſans le repeter, la premiére & la troiſiéme note de chaque Figure reçoive tantot celui en bas, tantot celui en haut, jouant d'ailleurs la note après le point toujours fort briévement & d'une maniére aiguë. On pourra auſſi exercer une piéce qui contient des meſures dont la premiére partie conſiſte en quatre notes, ſavoir deux Double croches au lieu de la Croche du milieu, & la ſeconde en trois notes, de façon que dans chaque meſure il y ait un nombre inégal des notes.

Enſuite on eſſayera la même piéce, ſans points; mais toujours ſans repetition du coup d'archet, comme des Triolets ou comme des Croches vites dans la meſure de ſix huit.

On peut encore prendre un exemple dans la meſure de quatre tems, où quatre Doubles croches ſuivent toujours après une Noire, ou deux Double croches après une Croche, & où les notes vont tantot en ſautant tantot par degré. On peut continuer cet exercice jusqu'à ce qu'on s'apperçoive, que les Figures qui commencent par le coup d'archet en haut, ſont auſſi bien exprimées que celles qui commencent par celui en bas. On aura un grand avantage d'une pareille étude, & on rendra les bras capables d'exécuter toutes les difficultés qui ſe peuvent rencontrer. Car quoiqu'il y ait certaines notes qu'il faut abſolument exprimer par le coup d'archet en bas; il eſt pourtant vrai qu'un habile joueur de Violon, & qui a le coup d'archet parfaitement à ſa diſpoſition, les peut également bien exprimer par celui en haut. Toutefois il ne faut point abuſer de cette liberté dans le choix du coup d'archet: parcequ'il y a de certaines occaſions où une note demande d'être jouée d'une maniére aiguë, préférablement aux autres; & alors le coup d'archet en bas maintient toujours ſa préférence ſur celui d'en haut.

§. 12.

En coulant les notes dans l'Adagio, il faut le faire de façon que les notes ne ſemblent point être detachées; à moins qu'il n'y ait en même tems des points ſous un arc au deſſus des notes, v. Tab. XXII.

Fig. 20. Il ne faut pas non plus y employer les pincemens, furtout quand ils ne font pas indiqués, pour ne pas être contraire au fentiment qui doit être exprimé par les notes coulantes. Mais s'il y a des traits au lieu des points deffus les notes, comme aux deux derniéres de cet exemple, elles doivent être fortement pouffées, dans un feul coup d'archet. Car de même qu'il y a de la difference entre les traits & entre les points, dans le cas même qu'il n'y a point d'arc deffus, de façon qu'il faut jouer les notes avec les traits par des coups d'archet tout à fait détachés, & celles avec des points feulement par des petits coups d'une maniére foutenuë: de même il faut auffi également faire une difference, quand il y a des arcs deffus. D'ailleurs les traits fe trouvent plus dans l'Allegro que dans l'Adagio.

Pour exprimer élégamment dans le mouvement lent, la forte de Double croches qu'on voit à la Fig. 21. Tab. XXII. il faut toujours donner plus de poids à la premiére des deux, tant pour la mefure que pour la force, qu'à celle qui fuit, & ici la note H (*fi*) dans la troifiéme partie de la mefure, doit être exprimée *prefque* tellement, comme s'il y avoit un point derriére elle.

§. 13.

Lorsque dans l'Adagio il y a des coulés fur des notes pointées, v. Tab. XXII. Fig. 22. la note aprés le point ne doit pas être pouffée; il faut la couler avec la précédente par un Piano en diminuant toujours le fon.

S'il y a un point aprés la feconde note, il faut dans l'Allegro exprimer la premiére, qu'elle ait une ou deux Croches, fort briévement avec le coup d'archet fort; & celle avec le point moderement, & avec le coup d'archet foutenu jusqu'à la note fuivante. Dans l'Adagio il faut jouer la premiére auffi briévement que dans l'Allegro, mais non pas avec tant de force, v. Tab. XXII. Fig. 23. Pour que ces notes faffent l'effet défiré, il faut repeter le coup d'archet toujours de deux en deux, tellement que chaque coup en contienne deux & non pas quatre.

Il en eft de même avec les notes Tab. XXII. Fig. 24. Cependant il ne faut pas y employer un coup d'archet long, rude & trainant. Il doit être tranquile & court; autrement l'expreffion feroit trop brusque & rebutante.

Dans des piéces lentes il faut jouer les Croches & Double croches pointées, par un coup d'archet qui ait du poids, & qui foit foutenu & nourrif-

nourrissant. Il ne faut point détacher les coups, comme on fait quand il y a des pauses (au lieu des points) après les notes. Il faut soutenir les points jusqu'à l'extrémité de leur durée, afin qu'on ne paroisse pas s'en ennuyer, & que l'Adagio ne se change point dans un Andante. S'il y a des traits dessus, cela indique que les notes doivent être marquées. Les notes à plusieurs croches, qui viennent après les points, se jouent toujours très briévement & d'une maniére aiguë, aussi bien dans le mouvement lent que dans le vite; les notes pointées exprimant en général quelque chose de majestueux & d'élevés c'est pourquoi chacune demande un coup d'archet à part, à moins qu'il n'y ait des coulés dessus, n'étant pas autrement bien possible d'exprimer par le même coup d'archet, en le détachant, la courte note après le point d'une maniére si aiguë, que cela se peut faire par un nouveau coup en haut.

§. 14.

Lorsque dans le mouvement lent il y a des Demitons entremelés dans la mélodie, v. Tab. XXII. Fig. 25, ceux qui sont haussés par un diése ou un signe de restitution, doivent être entendus un peu plus fort que les autres; ce qui est effectué, quand l'archet est plus pressé sur les cordes aux instrumens à coup d'archet, & que le vent est augmenté aux instrumens à vent & dans la voix. Lorsqu'il y a un coulé sur deux notes, dont la derniére est haussée ou baissée*, cela fait un meilleur effet, si l'on touche la derniére avec le doigt suivant, & qu'on augmente en même tems la force du coup d'archet, que si l'on avance ou si l'on retire le même doigt. Il faut dans le mouvement lent, faire croire à l'oreille que c'est une seule note qu'on joue. Et l'on doit remarquer en général, que, même dans le mouvement vite lorsque quelques notes, Noires ou Blanches, sont haussées par le diese ou baissées par le b mol, surtout s'il y en a plusieurs qui se suivent en montant ou en descendant par dégré, v. Tab. XXII. Fig. 27. il faut les soutenir, y appuyer, & les jouer avec plus de force & d'emphase que les autres notes.

* v. F. 26.

§. 15.

Il faut également soutenir & jouer de la même force, les notes longues, qui sont melées avec les notes vites & vives. Voyez en Tab. XXII. Fig. 28

§. 16.

pointées, v. Tab. XXII. Fig. 30. 31. il faut exécuter la pause, comme s'il y avoit après elle encore un point ou une pause de la moitié de sa valeur, & que la note suivante eut encore une croche.

§. 17.

Lorsqu'une piéce lente & triste commence par une note au Lever de la mesure, qu'elle soit une Croche dans la mesure pleine, ou une Noire dans l'Allabreve, v. Tab. XXII. Fig. 32 & 33. il ne faut pas exécuter cette note avec trop de véhémence & de force, mais avec un mouvement lent & tranquile de l'archet, & en faisant croitre la force du ton, pour exprimer duëment la passion triste. Cependant il ne faut pas non plus s'arrêter sur elle plus longtems que ne le permet sa durée, afin que les autres instrumens puissent dabord bien concevoir le juste mouvement de la piéce, dans la suite de laquelle on exécutera de même de pareilles notes lentes.

§. 18.

Quand il faut toucher trois ou quatre cordes à la fois d'un seul coup d'archet, en formant l'accord; cela se fait de deux maniéres,

inférieur; & s'il y en a plusieurs qui suivent, chacun doit être exprimé avec le coup d'archet en bas.

§. 19.

J'ai bien à la vérité déja traité dans le Chapitre VIII. des différentes sortes de ports de voix & de leur durée, par rapport à la mesure. Cependant comme le coup de langue n'est pas connu à chaque joueur de Violon, pour y pouvoir régler son coup d'archet, il est nécessaire d'ajouter ici quelques éclaircissemens à cet égard, & d'établir une régle générale, qui est: que toutes les petites notes postiches qu'on trouve devant les notes ordinaires, qu'elles soient courtes ou longues, demandent leur coup d'archet à part, & ne doivent jamais être coulées avec la note précédente, appartenant à la note qui les suit. On peut en avoir la preuve dans l'art du chant. Car si auprès de semblables ports de voix un chanteur a des paroles à prononcer, il ne prononce pas les syllabes sous la note principale où elles appartiennent, & sous laquelle elles sont placées; mais au contraire sous les notes postiches ou ports de voix.

§. 20.

Quant aux ports de voix longs qui partagent le tems avec la note suivante, il faut dans l'Adagio, sans les marquer, faire croitre le coup d'archet en force, & couler doucement la note suivante, en sorte qu'on fait entendre le port de voix un peu plus fort que les notes qui suivent. Dans l'Allegro au contraire on peut marquer un peu moins le port de voix. Les ports de voix courts, parmi lesquels on compte aussi ceux qui se trouvent entre des sauts de Tierce descendans, doivent être exprimés fort briévement & mollement, & touchés comme en passant seulement; p. e. on ne s'arrête point sur ceux qu'on voit Tab. XXII. Fig. 36. 37. surtout dans le mouvement lent; autrement on croiroit qu'ils fussent exprimés par des notes ordinaires, comme on voit Fig. 38. 39; ce qui seroit contraire non seulement à l'intention du Compositeur, mais aussi à la maniére de jouer à la Françoise, de laquelle ces ports de voix tirent leur origine. Car les notes postiches appartiennent encore au tems de la note précédente, & ne doivent pas par conséquent, comme dans le second exemple, venir dans le tems de celles qui les suivent.

§. 21.

Lorsque dans le mouvement lent on trouve des notes postiches à croches, après la première desquelles il y a un point, v. Tab. XXII. Fig. 40; elles reçoivent le tems de la note principale qui les suit, & celle-ci ne reçoit que le tems du point. Elles doivent être jouées très affectueusement & de la manière qu'elles sont exprimées Fig. 41. Il faut à la note à deux points employer le coup d'archet en bas, & faire croitre le ton en force, couler les deux suivantes, la premiere par un Piano diminuant, & relêver la dernière note courte par le coup d'archet en haut.

§. 22.

Si au contraire de semblables pensées sont écrites par des notes ordinaires, v. Tab. XXII. Fig. 42. elles doivent dans une Ritournelle être jouées selon leur juste valeur; surtout s'il y a plus d'une personne qui joue la même partie, ou s'il y a encore une partie qui repéte la même pensée en Tierces ou en Sixtes. Les deux premières notes sur lesquelles il y a un arc, doivent être jouées par le coup d'archet en bas, & les deux dernières par le coup d'archet en haut.

§. 23.

Les deux notes postiches à deux croches, qu'on trouve Tab. XXII. Fig. 43. & qui sont plus en usage dans le gout François que dans le gout Italien, ne se jouent point si lentement, comme celles dont nous venons de parler; on les exprime avec précipitation, comme on voit Fig. 44.

§. 24.

J'ai traité en général des Tremblemens dans le Chapitre IX. auquel je renvoye mes lecteurs. Je remarquerai seulement encore, que lorsqu'il y a la marque des tremblemens sur quelques notes vites, le port de voix & le coup d'après ne trouvent pas toujours lieu; on peut faute du tems, ne faire souvent que des Demi tremblemens. Si le port de voix & le coup d'après ne sont indiqués qu'à la premiere note, v. Tab. XXII. Fig. 45, il faut cependant observer que les tremblemens suivants doivent être faits de la même manière.

Lorsqu'il y a un tremblement sur un Triolet, v. Tab. XXII. Fig. 46. les deux dernières notes font le coup d'après.

Lorsque plusieurs notes, sur le même ton, sont liées ensemble, & qu'il y ait un tremblement sur la première; le tremblement doit être entre-

entretenu jusquà la fin, fans repeter le coup d'archet, v. Tab. XXII. Fig. 47.

S'il y a un port de voix devant deux notes vites, & un point après la troisiéme note, v. Tab. XXII. Fig. 48; cette figure doit être jouée d'un seul coup d'archet jusqu'à la fin, très vite & avec précipitation. Mais s'il y a une pause au lieu du point, le coup d'archet est détaché.

Lorsqu'il y a des ports de voix devant des notes pointées, v. Tab. XXII. Fig. 49. il ne faut employer ni tremblemens, ni pincemens. Mais s'il y a des tremblemens sur de pareilles notes, qui montent ou descendent, ou qu'il y ait des pauses, au lieu des points; alors on doit faire les tremblemens sans coup d'après & détacher l'archet auprès les points.

Quand tous les instrumens vont à l'Unisson avec la Basse, c'est à dire, qu'ils jouent tous les mêmes notes que la Basse, quoique quelques uns, une ou plusieurs Octaves plus haut; un tremblement lent, exécuté par tous les Musiciens dans la même vitesse, fait un meilleur effet qu'un tremblement fort vite. Car le mouvement vite que tous les instrumens font à la fois, cause plus de confusion que de distinction, surtout dans un endroit où il resonne. C'est pourquoi il faut alors lever les doigts dans une vitesse moderée & également, quoique un peu plus haut qu'à l'ordinaire.

§. 25.

Jusqu'ici nous avons consideré le coup d'archet en lui-même, partagé par de simples notes qui en sont exprimées. A présent il faut voir quelles sortes de coup d'archet il faut employer pour chaque piéce, pour chaque sorte de mesure, & pour chaque passion qu'on doit exprimer. C'est ceci qui apprend aux joueurs de Violon, & à tous ceux qui jouent des instrumens à archet, si le coup d'archet doit être long ou court, pésant ou aisé, perçant ou moderé.

§. 26.

Il faut remarquer en général que dans l'accompagnement, surtout dans des piéces vives, un coup d'archet court & articulé, tel comme il est en usage chez les François, fait un bien meilleur effet qu'un coup d'archet à l'Italienne, long & trainant.

Les *Allegro*, *Allegro assai*, *Allegro di molto*, *Presto*, *Vivace*, demandent, surtout dans l'accompagnement, où il faut alors une maniere plus badine que serieuse, un coup d'archet vif, très leger, court, & bien détaché. Cependant il y faut observer une certaine modération du ton.

Si l'Allegro est entremelé de passages à l'Unisson, il faut le jouer avec un coup d'archet aigu & avec assez de force du ton.

Un *Allegretto* ou un Allegro qui est moderé par les mots: non presto, non tanto, non troppo, moderato &c. qu'on a coutume de mettre pour déterminer le véritable mouvement d'une piéce, doit être exécuté un peu plus serieusement, & avec un coup d'archet qui soit à la vérité un peu pesant, mais pourtant vif & vigoureux. Ce sont surtout les Double croches dans l'Allegretto, comme les Croches dans l'Allegro, qui demandent un coup d'archet très court, lequel ne doit pas être fait avec tout le bras, mais seulement avec la jointure de la main, de même qu'il doit être plus frappé que tiré; de sorte que tant le coup en haut que celui en bas, soit fini par un pressement, d'une maniere égale. Mais les passages vites doivent être joués d'un coup d'archet leger.

Un *Arioso*, *Cantabile*, *Soave*, *Dolce*, *Poco Andante* est exprimé avec tranquilité & avec un coup d'archet leger. Quand même l'*Arioso* seroit melé de differentes sortes de notes vites, il demandent pourtant également un coup d'archet leger & tranquile.

Un *Maestoso*, *Pomposo*, *Affettuoso*, *Adagio spiritoso*, doivent être joués serieusement & avec un coup d'archet tant soit peu pesant & aigu.

Une piéce lente & triste, qui est indiquée par les mots: *Adagio assai*, *Pesante*, *Lento*, *Largo assai*, *Mesto*, demande la plus grande moderation du ton, & le coup d'archet le plus long, le plus tranquile & le plus pésant.

Un *Sostenuto*, qui est le contraire du *Staccato*, dont on fera mention ci-dessous, & qui ne consiste que dans un chant bien soutenu, serieux & harmonieux, où il y a beaucoup de notes pointées, qu'il faut couler deux à deux, est ordinairement intitulé du mot de *Grave;* c'est pourquoi il faut le jouer d'un coup d'archet long & pésant, bien soutenu & serieux.

Dans toutes les piéces lentes, c'est la Ritournelle qu'il faut principalement jouer serieusement, surtout s'il y a des notes pointées; afin que la partie principale, quand elle doit repeter le même chant, puisse se distinguer du chant de tous les instrumens, quand ils jouent ensemble, ce que les Italiens appellent le *Tutti.* S'il y a des pensées flatteuses qui soient entremelées avec d'autres pensées, il faut exprimer les flatteuses

teuses d'une maniére agréable. C'est dans toutes les piéces, & préférablement dans les lentes, où il faut que ceux qui les exécutent, prennent le sentiment du Compositeur, & cherchent de l'exprimer.

A quoi peut contribuer beaucoup, outre ce que nous avons demandé à cet égard, l'augmentation ou la diminution de la force du ton, pourvu que cela se fasse avec tranquilité, & non pas avec un pressement de l'archet véhément & désagréable. Au reste si dans une piéce le Compositeur n'a pas mis de la passion; si en la faisant il n'a pas été lui-même touché: malgré toutes les peines que se donnent ceux qui exécutent, elle ne sera sûrement jamais d'un bon effet.

Pour l'espece du coup d'archet qu'il faut employer aux danses Françoises, on en parle dans le §. 58. de la Section VII. de ce Chapitre.

§. 27.

Lorsque le mot de *Staccato* se trouve auprès d'une piéce, toutes ses notes se jouent d'un coup d'archet court & détaché. Mais comme aujourd'hui on compose rarement une piéce entiére d'une seule espece de notes, & qu'on tache toujours d'en faire un heureux melange; on a coutume de mettre des traits dessus les notes qui doivent être jouées staccato.

Cependant il faut dans ces sortes de notes faire attention au mouvement de la piéce, s'il est lent ou vite, & ne pas tant pousser les notes dans l'Adagio que dans l'Allegro; autrement celle de l'Adagio seroient trop seches. La régle générale qu'on peut donner là-dessus, c'est que lorsqu'il y a des traits dessus les notes, il faut les faire entendre seulement la moitié du tems qu'elles durent selon leur valeur. Mais s'il n'y a un pareil trait que sur une seule note, laquelle est suivie de quelques notes de moindre valeur; cela signifie, non seulement, que la note ne doit être entenduë que la moitié de sa valeur; mais aussi qu'elle doit être marquée par un certain poids qu'on donne au coup d'archet.

Ainsi les Noires deviennent Croches, les Croches Double croches &c.

Nous avons déja remarqué que dans les notes, au dessus desquelles il y a de petits traits, l'archet doit être un peu détaché des cordes. Cela s'entend des notes où le tems le permet. Il faut donc excepter dans l'Allegro les Croches, & dans l'Allegretto les Doubles croches, s'il y en a plusieurs qui se suivent; car celles-ci doivent bien être jouées d'un coup d'archet tout court. Mais il ne faut jamais détacher ou

éloigner l'archet des cordes; car en le voulant toujours lever autant qu'on fait, quand on dit qu'il est détaché, il n'y auroit pas assez de tems de reste pour le remettre dessus à juste tems, & les notes seroient comme hachées ou fouettées.

Les notes qui se trouvent au dessous d'une partie concertante, peuvent dans l'Adagio, quoiqu'il n'y ait point de traits dessus, être regardées comme un *Demi staccato*, & l'on peut par conséquent après chacune observer un petit silence.

Losqu'il y a des points dessus les notes, il faut les toucher ou pousser par un coup d'archet très court, qui ne soit pourtant pas proprement détaché. S'il y a encore un arc dessus les points, il faut prendre toutes les notes, tant qu'il y en a, sous un même coup, & marquer chacune par un pressement d'archet.

§. 28.

Il ne suffit pas de savoir le juste partage des coups d'archet, & à quel tems il faut presser fort ou foiblement l'archet sur les cordes. Ceux qui le veulent diriger comme il faut, & produire par-là de bons effets, doivent aussi connoitre l'endroit où il faut que les cordes en soient touchées, & quelle force chaque partie de l'archet doit avoir. Il importe beaucoup, si l'archet est conduit près ou loin du chevalet, & si l'on touche les cordes avec sa partie inferieure, avec celle du milieu ou avec la pointe. Sa plus grande force est dans la partie inferieure, ou celle qui est la plus proche à la main droite; la force moderée est à son milieu, & le moins de force est dans sa pointe. S'il est mené trop prêt du chevalet, le ton en devient à la vérité perçant & fort, mais aussi en même tems mince, sifflant & raclant, surtout à la corde filée. Car les cordes sont trop tenduës près du chevalet; & l'archet n'y a pas la force de les mouvoir d'une façon proportionelle avec l'autre long bout de la corde, de sorte que les cordes ne reçoivent pas le tremoussement nécessaire.

Cela n'étant pas d'un bon effet dans le Violon, on peut aisement voir que dans la Violette, le Violoncello, & la Grande Basse de Violon, l'effet doit être encore plus mauvais; surtout à cause que sur ces instrumens les cordes sont plus grosses & plus longues que sur le Violon. Pour en trouver la juste proportion, je tiens, que quand un joueur de Violon peut tirer un son épais & mâle, en menant l'archet loin du chevalet de la largeur d'un doigt, celui qui joue de la Violette, doit tenir la distance

distance de deux, celui qui joue du Violoncello, celle de trois à quatre, & celui qui joue de la Grande Basse de Violon celle de six doigts. Il est bon aussi de conduire sur les cordes minces de chaque instrument, l'archet un peu plus près du chevalet, & sur les cordes grosses un peu plus loin de lui. Voulant faire croitre le ton en force, on peut pendant le coup, presser l'archet plus fort sur les cordes, & l'approcher un peu plus vite vers le chevalet; ce qui rend le ton plus fort & plus perçant. Mais dans le Piano, l'archet peut sur chaque instrument être conduit encore un peu plus loin du chevalet qu'on vient de dire, pour mettre les cordes en mouvement par une force moderée de l'archet.

§. 29.

Il y a des piéces, où l'on met des *Sordines* sur le Violon, la Violette & le Violoncello, pour exprimer d'autant mieux les sentimens de l'amour, de la tendresse, de la flatterie & de la tristesse, de même aussi qu'un sentiment furieux; supposé que le Compositeur sache ajuster en conséquence sa piéce, comme p. e. l'audace, la fureur & le désespoir, à quoi contribuent beaucoup certains modes; p. e. E (*mi*) C (*ut*) F (*fa*) H (*si*), de Tierce mineure, & Es (*mi b mol*) A (*la*) E (*mi*), de Tierce majeure. Les Sordines sont faits de differentes matieres, de bois, de plomb, de laiton, de fer blanc & d'acier. Celles de bois & de laiton ne valent rien, puisqu'elles causent un ton ronflant. Ce sont celles d'acier qui sont les meilleures, pourvu qu'elles ayent leur poids proportionné aux instrumens. Les Sordines pour la Violette & pour le Violoncello doivent être proportionnées à la grandeur de ces instrumens, & être toujours à l'un plus grand qu'à l'autre. On peut remarquer en passant, que les joueurs d'instrument à vent, font mieux, de mettre un morceau d'éponge humectée dans l'ouverture de leurs instrumens, que de se servir de papier ou d'autres chose, pour rendre leurs instrumens sourds.

§. 30.

Il ne faut point employer la plus grande force de l'archet, en jouant des piéces lentes avec des sordines, & l'on doit éviter autant qu'il est possible les cordes nuës. Pour les notes coulantes, l'archet peut être un peu pressé sur les cordes. Mais lorsque la melodie demande qu'on recommence souvent le coup d'archet; alors il doit être court & animé par un certain poids interieur qu'on lui donne, lequel sera

fera un meilleur effet qu'un coup long, tiré & trainant. Cependant il faut se régler par tout aux pensées qu'on a à exprimer.

§. 31.

Les doigts font quelquefois la charge de l'archet, par le pincement des cordes qu'on appelle *Pizzicato*. On fait ce Pizzicato ordinairement avec le pouce. Je ne disconveniens pas, qu'un bon Violon ne sache le faire d'une maniére si agréable & si moderée, qu'on n'entendra pas frapper la corde contre le manche. Mais comme tout le monde n'a pas la même habileté, les pincemens sont quelque fois faits avec bien de la roideur. Et comme on est alors frustré de l'effet qu'on en espere, je trouve à propos de communiquer ici mon sentiment là dessus. On sait que sur le Lut la partie superieure se joue avec les quatre derniers doigts, & la Basse avec le pouce. Or le Pizzicato sur le Violon est une imitation de celui qu'on fait sur le Lut ou sur la Mandoline; par conséquent on doit le rendre aussi semblable l'un à l'autre que faire se pourra. On fait donc selon moi mieux, de pincer non avec le pouce, mais avec la pointe du prémier doigt. Il faut prendre la corde de coté, & non pas par en bas, pour qu'elle prenne son balancement de la même façon, & non pas en derriére contre le manche. Cela rend le ton beaucoup plus naturel & épais, qu'il n'est quand on pince la corde avec le pouce. Car ce dernier occupe par sa largeur une plus grande partie des cordes, & les force trop, sur tout les minces. L'experience demontrera ce que je dis, si l'on veut faire la preuve de l'une & de l'autre façon. Le Pizzicato doit aussi se faire près du bas du manche, & non pas trop près du chevalet, ni trop près des doigts de la main gauche. On peut pour cet effet mettre le pouce de coté contre le manche, afin de pouvoir toucher chaque corde d'autant plus aisément. Mais aux accords où il faut toucher vitement trois cordes de suite, en commençant par l'inferieure, il est nécessaire de faire le Pizzicato avec le pouce. Dans une petite Musique de Chambre il ne faut pas pincer les cordes trop rudement; cela produit un effet désagréable.

§. 32.

Quant à l'usage des doigts de la main gauche, il faut toujours les presser sur les cordes avec la même force que l'on donne au coup d'archet. Cette proportion doit être soigneusement observée. Si l'on fait croitre le ton en force sur une Tenue, il faut aussi augmenter le

le pressement du doigt. Mais pour éviter que le ton n'en devienne plus haut, il faut quasi retirer insensiblement le doigt, ou faire un balancement bon & vite. Ceux qui élévent les doigts trop haut, font bien à la vérité les tremblemens d'une maniére forte & aiguë, mais ils s'exposent en même tems au risque, de toucher faux & communement trop haut; ce qui n'est pas rare, surtout dans les modes de Tierce mineure. Ces personnes exécutent aussi les roulemens presque toujours inégalement & point rondement, puisque leurs doigts ne sont pas bien changés à cause de leur inégalité. D'ailleurs le petit doigt étant ordinairement plus foible que les autres, il faut chercher un moyen, pour moderer la force de trois autres doigts, & secourir la foiblesse du petit; c'est ce qu'on fait en le faisant battre plus promptement, pour qu'il atteigne par là la juste proportion qu'il faut qu'il ait avec les autres trois doigts. En général tous ceux qui commencent à jouer du Violon, doivent bien exercer le petit doigt; ils en tireront grand avantage en bien des occasions.

§. 33.

La maniere de jouer qu'on appelle *mezzo manico*, lorsqu'on avance la main sur le manche d'un demiton, d'un ton entier ou de plusieurs tons, est fort avantageuse, non seulement pour éviter en certaines occasions les cordes nuës qui font un tout autre effet, que celui qu'elles produisent quand elles sont touchées par les doigts; mais encore dans beaucoup d'autres occasions, principalement en faisant des Cadences; p. e. aux notes qu'on voit Tab. XXII. Fig. 50 & 51. les tremblemens se font à l'ordinaire mieux par le troisieme, qu'avec le petit doigt.

On fera un essai de la régle que je viens de prescrire en trois exemples, Tab. XXII. Fig. 52. (a) (b) (c), la main étant dans sa situation ordinaire; on l'avancera ensuite d'un ton plus haut, de façon que dans l'exemple (a) on employera le second doigt au lieu du troisiéme, & dans les exemples (b) & (c) on se servira du premier au lieu du second; & l'on trouvera que l'expression a dans l'un & dans l'autre cas un effet bien different.

§. 34.

Quand la partie concertante n'est accompagnée que par des Violons, chaque Musicien doit bien prendre garde, s'il joue une partie purement de remplissage, ou une qui fait des certains petits passages concertants avec la partie principale, ou s'il joue une petite Basse.

ible que les autres, il faut exercer
force de trois autres doigts, & fecon-
'eſt ce qu'on fait en le faiſant battre
qu'il atteigne par là la juſte propor-
s autres trois doigts. En général tous
du Violon, doivent bien exercer le pe-
d avantage en bien des occaſions.

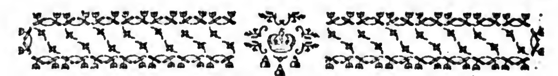
§. 33.

n appelle *mezzo manico*, lorsqu'on avan-
demiton, d'un ton entier ou de plu-
e, non ſeulement pour éviter en certai-
qui font un tout autre effet, que celui
ſont touchées par les doigts; mais en-
caſions, principalement en faiſant des Ca-
oit Tab. XXII. Fig. 50 & 51. les tremble-
par le troiſieme, qu'avec le petit doigt.
que je viens de preſcrire en trois exem-
(b) (c), la main étant dans la ſitua-

ne partie de rempliſſage, comme dans le cas précédent, alors il faut auſſi qu'il modere un peu le ton; les parties principales devant toujours s'élever au deſſus des parties de rempliſſage.

§. 35.

Quand la partie concertante eſt foible, les Violons doivent uſer de beaucoup de modération dans l'accompagnement. Il faut qu'ils conſiderent quelle eſt l'eſpece de l'accompagnement; ſi le mouvement conſiſte en des notes vites ou lentes, qui marchent ou ſautent; ſi l'accompagnement eſt plus bas ou plus haut que la partie concertante, ou peu éloigné d'elle; s'il eſt de deux, trois ou quatre parties; ſi la partie concertante a un chant flatteur ou des paſſages à jouer; ſi les paſſages conſiſtent en des ſauts éloignés ou en des notes roulantes, & ſi ces notes ſe trouvent dans des tons hauts ou dans des tons bas. Tout cela demande bien de la circonſpection; p. e. une Flute n'eſt pas dans ſes tons bas ſi perçante qu'elle l'eſt dans ceux en haut, ſurtout dans les modes de Tierce mineure. Il ne faut pas auſſi en jouer toujours de la même force, mais ſelon que le cas l'exige, tantot foiblement, tantot modérement, tantot fortement. Il en eſt de même des voix foibles & des autres inſtrumens d'une force médiocre. Les



SECTION III.
DU CHAPITRE XVII.
Du Joueur de la Violette (*Haute-Contre*), en particulier.

§. 1.

On regarde communement la Violette (Viola da braccio) comme une chose de peu d'importance dans la Musique. La cause en est apparemment, qu'elle n'est souvent traitée que par des personnes qui ne sont encore que médiocrement avancés dans la Musique, ou qui n'ont pas beaucoup de talens pour se distinguer sur le Violon; ou que cet instrument donne trop peu d'avantage à ceux qui en jouent, & qu'à cause de cela des gens habiles ne veulent pas y être employés. Je crois néantmoins qu'un joueur de la Violette doit être aussi habile qu'un joueur du second Violon, pour peu qu'on veuille que tout l'accompagnement soit sans défaut.

§. 2.

Il doit non seulement avoir une aussi bonne expression que les joueurs de Violon, mais il doit également entendre quelque chose de l'harmonie; afin qu'il puisse, quand cela se rencontre dans les *Concerto*, faire la charge de celui qui joue la Basse, & jouer la petite Basse avec la circonspection requise, pour que le joueur de la partie principale, ne soit pas obligé d'être plus occupé de la partie qui l'accompagne que de la sienne propre.

§. 3.

Il doit avoir assez de discernement, pour juger quelles notes sont chantantes ou seches, fortes ou foibles; & si elles doivent être jouées par un coup d'archet long ou court. Il doit aussi faire attention, s'il n'y a que deux Violons ou s'il y en a davantage, & peu ou

beaucoup de Baſſes, avec lesquelles il joue; & lorsqu'il exécute la partie de la Baſſe, ſi la partie principale joue fortement ou foiblement, de même que ſi c'eſt une piéce triſte, gaye, majeſtueuſe, flatteuſe, modeſte ou hardie; étant obligé de ſe régler à chaque ſentiment, & la petite Baſſe devant toujours s'accommoder à la partie ſuperieure.

§. 4.

Il doit bien faire de la difference entre les Airs, les Concerto & les autres ſortes de Muſique qu'il a à accompagner. Aux Airs il n'a pas grande choſe à faire, ne jouant la plupart de tems qu'une partie mitoyenne ou de rempliſſage; ou avec la Baſſe à l'Uniſſon. Il a plus à obſerver dans les Concerto; car on y employe quelque fois la Violette au lieu du ſecond Violon, & il eſt obligé de jouer alors une imitation ou une melodie qui reſſemble à celle de la partie ſuperieure. Il arrive même que la Violette eſt dans certains cas obligée d'exécuter une Ritournelle chantante avec les Violons à l'Uniſſon, ce qui fait un excellent effet, ſurtout dans l'Adagio. Si donc celui qui joue de la Violette, n'a pas l'expreſſion diſtincte & agréable dans de telles circonſtances, il eſt capable de gater la meilleure compoſition, ſurtout s'il n'y a qu'une ſeule perſonne qui joue à chaque partie.

§. 5.

On n'iroit pas trop loin, ſi l'on exigoit d'un bon joueur de la Violette, qu'il fut en état de jouer une partie concertante auſſi bien qu'un joueur de Violon, p. e. dans un Trio ou Quatuor concertant. Qui ſait, ſi cette belle eſpece de Muſique n'eſt pas devenuë ſi peu uſitée aujourd'hui ſeulement à cauſe que les joueurs de la Violette ne s'appliquent plus tant à leur inſtrument qu'ils devoient le faire. Il y en a pluſieurs qui croyent, que ſachant quelque peu de la meſure & du partage des notes, on ne leur doit pas demander davantage. Mais ce préjugé leur eſt très nuiſible; car s'ils vouloient ſe donner les peines néceſſaires, ils pourroient bien avoir un meilleure fortune, & faire peu à peu leur chemin; au lieu que la pluſpart du tems ils croupiſſent auprès de leurs Violettes jusqu'à la fin de leurs jours. Il y a pluſieurs exemples de diverſes perſonnes qui ſe ſont diſtinguées dans la Muſique, qui ont jouée de la Violette dans leur jeuneſſe, & qui étant devenus capable dans la ſuite de bien autre choſe, n'ont pas eu honte de prendre cet inſtrument, en cas de beſoin. Ce qu'il

y a

y a de sûr au moins, c'est que celui qui accompagne, ressent plus le plaisir de la Musique que celui qui joue la partie principale; & quiconque est un vrai Musicien, prend part à toute la Musique, sans s'embarrasser, si c'est la premiere ou la derniere partie qu'il joue.

§. 6.

Un bon joueur de Violette se gardera bien de toutes les variations & ornemens arbitraires dans sa partie.

§. 7.

Il doit jouer les Croches dans un Allegro avec un coup d'archet très court, mais les Noires avec un qui soit un peu plus long.

§. 8.

S'il a les mêmes notes à jouer avec les Violons, soit qu'elles doivent être coulées ou poussées, il se réglera toujours à leur maniere de jouer, qu'elle soit chantante ou vive. Cela est surtout nécessaire, s'il a une Ritournelle à jouer à l'Unisson avec les Violons; car là il faut qu'il joue aussi chantant & aussi agréablement que les Violons même, pour qu'on ne s'apperçoive point que ce sont differens instrumens qui jouent. Si au contraire ces notes ont de la ressemblance avec la Basse, il faut qu'il les exprime aussi serieusement que la Basse.

§. 9.

Dans une piéce triste il doit bien moderer son coup d'archet, & ne point le mouvoir avec véhémence ou avec trop de vitesse, ni faire des pressemens rudes & désagréables avec le bras; ne pas appuyer trop sur les cordes; ne pas jouer trop près du chevalet, mais conduire l'archet loin de lui la largeur de deux bons doigts; surtout aux cordes grosses, v. Sect. II. §. 28. Dans ces sortes de piéces lentes, il ne faut pas qu'il joue les Croches, dans la mesure de quatre tems, ou les Noires, dans celle de l'Allabreve, trop courtes & trop sechement; il doit les exprimer d'une maniére soutenuë, agréable & tranquile.

§. 10.

Dans un Adagio chantant, qui consiste en des Croches & Double croches, & où il y a aussi des pensées badines entremelées avec d'autres, le joueur de la Violette doit exécuter toutes les notes courtes avec un coup d'archet leger & court, non pas avec le bras entier, mais seulement avec la main, en n'y employant que la premiere joincture, & en usant aussi de moins de force qu'à l'ordinaire.

c un qui soit un peu plus long.

§. 8.

ouer avec les Violons, soit qu'elles doi-
s, il se réglera toujours à leur maniere
ante ou vive. Cela est surtout né-
à jouer à l'Unisson avec les Violons;
chantant & aussi agréablement que les
e s'apperçoive point que ce sont diffé-
au contraire ces notes ont de la ré-
qu'il les exprime aussi serieusement que

§. 9.

oit bien moderer son coup d'archet,
éhémence ou avec trop de vitesse, ni
agréables avec le bras; ne pas appuyer
r trop près du chevalet, mais condui-
r de deux bons doigts; surtout aux
Dans ces sortes de piéces lentes,

principales; c'est pourquoi celui qui joue de la Violette, doit bien juger, si les notes qu'il a à exécuter, sont melodieuses ou seulement harmonieuses. Il peut exprimer les premieres d'une force égale avec les Violons, mais les secondes un peu plus foiblement.

§. 12.

S'il arrive que le joueur de la Violette a la Basse à faire, il peut l'exprimer avec un peu plus de force qu'il n'en employe pour jouer une partie mitoyenne. Il doit pourtant toujours faire attention à la partie concertante, & ne point l'obscurcir; de sorte que si elle joue tantot plus fort tantot plus foiblement, il doit de même y accommoder la force & la foiblesse de son expression, & observer également l'augmentation & la diminution du ton.

§. 13.

S'il rencontre des imitations de certains passages de la partie principale ou de la fondamentale, il faut qu'il les exprime de la même force avec la partie qui est imitée. Mais pour ce qui regarde les Thémes ou les Sujets d'une Fugue, de même que certaines pensées dans un Concerto ou dans une autre piéce lesquelles sont repetées plusieurs fois, il faut les relever & marquer toujours avec emphase & avec une for-

un peu plus foiblement, le ton en étant plus mince que celui de la Violette; mais contre une Flute il faut qu'il joue très foiblement, surtout si elle joue dans des tons bas.

§. 15.

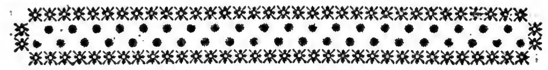
En général dans l'exécution de la Violette tout dépend d'une force ou foiblesse du ton bien proportionnée aux autres instrumens. Il feroit bien difficile de prescrire des régles pour tous les cas qu'on peut rencontrer; c'est pourquoi il faut qu'un joueur de la Violette ait autant de jugement que ceux qui exécutent les parties fondamentales.

§. 16.

Lorsque le joueur de la Violette accompagne un Trio ou un Solo, au défaut du Violoncello, il doit autant qu'il est possible, jouer toujours une Octave plus bas, lorsqu'il joue à l'Unisson avec la Basse, & bien prendre garde, de ne pas surmonter la partie supérieure; afin que les Quintes de la partie fondamentale ne soient pas changées en des Quartes. Il fera donc bien, s'il veut dans un Solo avoir toujours un œil sur la partie superieure, pour s'y régler, quand elle joue dans la profondeur, p. e. la partie superieure ayant la note A à une ligne (*la premier de la Flute*), & la Basse D à une ligne, (*re premier de la Flute*); si le joueur de la Violette vouloit prendre ce D (*re*) sur la corde la plus mince, la Quinte que les parties font ensemble, deviendroit la Quarte, & cela ne feroit point le même effet.

§. 17.

Au reste tout ce qu'on trouve dans la Section précédente & dans la derniere, du coup d'archet, de la maniere de pousser ou de couler les notes, de leur expression, du Staccato, des endroits où il faut jouer fort ou foiblement; comment on doit bien accorder son instrument, &c. &c. peut être mis à profit aussi bien par les joueurs de la Violette, que par les Violons qui accompagnent; non seulement à cause que tous ces principes sont également nécessaires aux uns & aux autres, mais aussi j'imagine que les joueurs de la Violette ne voudront pas se borner à jouer toute leur vie de cet instrument.



SECTION IV. DU CHAPITRE XVII.

De celui qui joue du Violoncello, en particulier.

§. 1.

Celui qui accompagne non seulement du Violoncello, mais qui en joue aussi des Solo, fait fort bien d'avoir deux instrumens, afin de se servir de l'un pour les Solo, & de l'autre pour accompagner dans les grandes Musiques. Le dernier doit être plus grand, & avoir des cordes plus grosses que le premier. Si l'on vouloit employer un instrument petit & foiblement monté à l'un & l'autre usage, l'accompagnement ne feroit aucun effet dans une Musique nombreuse. L'archet dont on se sert pour accompagner, doit aussi être plus fort, & avoir du crin noir, lequel touche plus fort les cordes que le crin blanc.

§. 2.

Il faut conduire le coup d'archet loin du chevalet de la largeur de trois ou quatre doigts, & non pas trop près de lui, v. Sect. II. §. 28. Quelques uns se servent de l'archet, comme on a coutume de s'en servir à la Basse de Viole (*Viola da Gamba*); faisant au lieu du coup en bas, de la main gauche à la droite, celui en haut de la main droite à la gauche, commençant de la pointe de l'archet. D'autres au contraire en usent comme les joueurs de Violon, & commencent le coup par la partie inferieure de l'archet. Cette derniere methode est en usage chez les Italiens, & fait un meilleur effet que la premiére, non seulement, pour les Solo, mais aussi principalement dans l'accompagnement, parce que les notes bonnes demandant, plus de force & d'energie, que les mauvaises, on ne sauroit si bien venir à bout de les expri-

exprimer par la pointe que par la partie inferieure de l'archet. Un joueur de Violoncello doit s'efforcer de tirer de son instrument un ton épais, rond & mâle, à quoi contribue beaucoup la maniere dont il dirige l'archet, n'étant point indifferent, s'il le tient près ou loin du chevalet, s'il le presse fort ou foiblement sur les cordes. Si p. e. dans une grande Musique il vouloit jouer si délicatement, qu'on ne l'entendroit presque point; ce seroit pousser la délicatesse trop loin, & l'on auroit raison d'être très mécontent de lui. On lui pardonnera de certains petits mouvemens du corps, qui ne peuvent pas toujours être évités en jouant de cet instrument.

§. 3.

Le Joueur du Violoncello se gardera de broder la Basse, comme quelques grands joueurs ont eu autrefois cette mauvaise coutume; c'est faire montre de son habileté mal à propos. En voulant mettre dans la Basse des broderies arbitraires, on fait sans une profonde connoissance de l'art de la Composition, encore plus de mal qu'un joueur de Violon n'en peut faire dans une partie d'accompagnement; surtout si c'est une Basse, où la partie principale est toujours occupée à broder le chant simple, & à y ajouter des ornemens. Il n'est pas possible, que l'un puisse partout deviner les pensées de l'autre, quand même ils auroient d'égales connoissances. Outre cela il est absurde, de vouloir faire une partie superieure de la Basse, qui ne doit avoir pour seul & unique but, que de soutenir & de rendre harmonieux les ornemens de l'autre partie, & en la privant de sa démarche serieuse, on ne fait que mettre obstacle aux ornemens essentiels de la partie superieure ou les obscurcir. Je ne disconveniens pas, qu'on peut ajouter quelque chose à quelques Basses melodieuses & concertantes dans un Solo, pourvu que celui qui exécute, ait assez de connoissance pour savoir, dans quel endroit cela se peut faire; & lorsque dans une telle rencontre on ajoute quelques ornemens d'une maniere adroite, la piéce en devient d'autant plus parfaite. Mais si le joueur du Violoncello n'a pas suffisamment de lumiéres pour cela, il vaut mieux jouer la Basse telle que le Compositeur l'a écrite, que de courir risque, d'ajouter par ignorance bien des notes absurdes, & qui ne conviennent pas au sujet. Ce n'est que dans un Solo qu'on peut ajouter des ornemens, & encore faut-il le

s mécontent de lui. On lui pardonne
s du corps, qui ne peuvent pas toujours
nstrument.

§. 3.

ello se gardera de broder la Basse, com-
ont eu autrefois cette mauvaise coutu-
n habileté mal à propos. En voulant
deries arbitraires, on fait sans une pro-
de la Composition, encore plus de mal
peut faire dans une partie d'accompa-
Basse, où la partie principale est tou-
t simple, & à y ajouter des ornemens
n puisse partout deviner les pensées de
oient d'égales connoissances. Outre
faire une partie superieure de la Basse,
unique but, que de soutenir & de
ns de l'autre partie, & en la privant de
fait que mettre obstacle aux orne-

pas obscurcies, & que les variations n'expriment pas un autre senti-
ment que celui que la piéce demande. Il faut pour cet effet que le joueur du Violoncello tache toujours d'imiter l'expression de celui qui joue la partie principale, tant par rapport à l'augmentation & à la diminution de la force du ton, que par rapport à l'expression des notes. Mais dans une Musique de beaucoup de personnes, il n'est point du tout permis au joueur du Violoncello, d'ajouter quelque chose à sa fantaisie, la partie fondamentale ne devant alors être jouée que serieusement & distinctement; car si les autres Basses usoient de la même liberté, cela ne causeroit que du désordre & de l'obscurité.

§. 4.

Dans un Adagio triste, les notes lentes, c'est à dire, les Croches dans la mesure à quatre tems, & les Noires dans l'Allabreve, doivent être jouées d'un coup d'archet tranquile. Il ne faut point le faire aller avec véhémence & précipitation jusqu'à sa pointe. Cela seroit contraire au sentiment de la tristesse & choqueroit l'oreille. Dans l'Allegro les Noires doivent être jouées d'une maniére soutenue & nourrissante, & les Croches tout briévement. Il en est de même dans l'Allegretto composé dans la mesure de l'Allabreve. Mais si l'Al-

dans une mélodie de Baſſe formelle, laquelle on ne doit ni peut changer en aucune maniere. Si l'on jouoit de telles notes ſur le Violoncello une Octave plus bas qu'elles ne ſont écrites, la diſtance jusqu'aux tons des Violons ſeroit trop grande, & les notes perdroient en même tems de la vivacité & de la force éclatante que le Compoſiteur a eu en vuë. Les autres notes de Baſſe qui ne vont pas à l'Uniſſon avec les autres parties, peuvent encore par ci par là être jouées une Octave plus bas, s'il n'y a point de Grande Baſſe de Violon; il faut pourtant encore que ce ſoient non pas des paſſages melodieux, mais ſeulement des paſſages harmonieux c. a. d. qui par eux mêmes ne ſont pas proprement une melodie & qui ne ſervent que de Baſſe aux melodies qui ſont deſſus. Il ne faut point renverſer les ſauts dans la Tierce, la Quarte, la Quinte, la Sixte, la Septiéme & l'Octave, tant en haut qu'en bas; car ces ſauts ſervent ſouvent pour former une certaine mélodie & ſont rarement compoſés ſans un but particulier. v. Tab. XXII. Fig. 53. Il en eſt de même des paſſages d'une Demi meſure ou d'une meſure entiere, leſquels ſont repetés pluſieurs fois, de façon que les mêmes notes ſe trouvent tour à tour une Octave plus haut ou plus bas, v. Tab. XXII. Fig. 54. Une telle Baſſe doit être jouée comme elle eſt écrite; car en voulant renverſer ces ſauts, on lui donneroit un tout autre ſens que celui que le Compoſiteur a voulu lui donner.

§. 6.

Puiſque le Violoncello a de toutes les Baſſes le ton le plus perçant, & qu'il s'énonce le plus diſtinctement; celui qui en joue a auſſi l'avantage, qu'il peut aider les autres parties dans l'expreſſion du clair & de l'obſcur, & donner de l'énergie à toute la piéce. Il dépend également le plus de lui, de maintenir la juſteſſe du mouvement, & le dégré de vivacité dans la piéce, d'exprimer au tems qu'il faut le Piano & le Forte, de faire bien diſtinguer les differentes paſſions qui ſe trouvent dans une piéce, de les bien caractériſer, & de faciliter beaucoup l'exécution de la partie concertante. Il faut que le joueur du Violoncello ne preſſe ni ne traine pas la meſure; il doit au contraire faire une continuelle attention auſſi bien aux pauſes qu'aux notes, pour qu'on ne ſoit pas obligé de l'avertir quand il doit recommencer après une pauſe, & jouer fort ou doucement. Il eſt fort déſagréable dans la Muſique, ſi après une pauſe toutes les parties ne recommencent

a point de Grande Baſſe de Violon; l
: ſoient non pas des paſſages melodieux,
harmonieux c. a. d. qui par eux mêmes
melodie & qui ne ſervent que de Baſſe au
Il ne faut point renverſer les ſauts dans la
inte, la Sixte, la Septiéme & l'Octave,
ces ſauts ſervent ſouvent pour former une
ement compoſés ſans un but particulier.
en eſt de même des paſſages d'une Demi
ere, lesquels ſont repetés pluſieurs fois,
ſe trouvent tour à tour une Octave plus
XII. Fig. 54. Une telle Baſſe doit être
car en voulant renverſer ces ſauts, on
ns que celui que le Compoſiteur a vou-

§. 6.

a de toutes les Baſſes le ton le plus per-
diſtinctement; celui qui en joue a auſſi
es autres parties dans l'expreſſion du
l'énergie à toute la piéce. Il dépend

que le Compoſiteur veut exprimer dans la piéce; auſſi ne le demande t-on pas moins d'une partie qui accompagne, que des parties concertantes, & un bon accompagnement ſe diſtingue principalement par-là. Car s'il n'y a qu'un de ceux qui jouent, qui exécute une piéce dans le véritable gout, & que les autres s'acquitent de leur devoir nonchalemment & négligemment; alors l'un détruit pour ainſi dire, ce que l'autre établit, & les Auditeurs ſont privés de la moitié du plaiſir, & quelque fois même n'en ont plus aucun. Le joueur du Violoncello peut contribuer beaucoup à la perfection d'une bonne Muſique, s'il ne manque pas de ſentiment, & s'il eſt attentif au Tout, & non ſeulement à ſa partie. Il doit auſſi acquérir une parfaite connoiſſance des notes qu'il faut marquer & relèver préférablement aux autres. Ce ſont en premier lieu celles, ſur lesquelles il y a des Diſſonances, la Seconde, la Quinte fauſſe, la Sixte ſuperfluë, la Septiéme; ou celles qui ſont extraordinairement hauſſées par les Diéſes ou par les ſignes de reſtitution, ou baiſſées par celui-ci & par le b mol. Cette régle a auſſi lieu, quand la partie ſuperieure fait une Cadence, & que la Baſſe qui devroit ſelon l'ordre naturel faire un ſaut de Quarte par en haut ou un ſaut de Quinte par en bas, pour aller avec la partie ſuperieure dans l'Octave, ne va, par une feinte, ou comme les Italiens diſent: *inganno*, qu'un dégré plus haut ou plus bas, p. e. ſi la partie ſuperieure

§. 8.

Dans les Syncopes le joueur du Violoncello peut faire croitre en force de ton celle des notes sur laquelle se trouve ordinairement la Seconde & la Quarte; quoiqu'il ne faille point détacher l'archet.

§. 9.

Lorsque dans un Presto, qui est joué avec beaucoup de vivacité, se trouvent plusieurs Croches ou autres notes courtes sur le même ton, le joueur du Violoncello peut toujours marquer la premiere de la mesure, par un certain poids qu'il donne à l'archet.

§. 10.

Il faut qu'il joue les notes pointées toujours plus serieusement & plus pésamment que les joueurs de Violon; mais pour celles à Double croches qui suivent, il faut qu'il les joue d'une maniére courte & aiguë, soit dans le mouvement lent ou vite.

§. 11.

S'il a des Touches à son instrument, comme il y en a à la Basse de Viole, il doit aux tons marqués par le b mol, toucher un peu au delà des Touches, & presser un peu plus fort avec les doigts sur les cordes, pour donner ces tons d'autant plus haut que le demande leur proportion contre les tons marqués par le diese, c. a. d. d'un Comma.

§. 12.

Jouer un Solo sur cet instrument, ce n'est point une chose si aisée. Celui qui se veut distinguer par-là, doit être pourvu de la nature de doigts qui sont longs & dont les nerfs sont forts, pour bien pouvoir s'étendre. Mais lorsque ces qualités nécessaires se trouvent ensemble avec de bonnes instructions, on peut faire sur cet instrument bien de belles choses. J'ai entendu moi-même quelques grands maitres qui ont fait merveille sur cet instrument. Il est libre à qui traite cet instrument en amateur, de jouer ce qui lui fait le plus de plaisir; mais celui qui en veut faire profession, fera bien de s'appliquer avant toutes choses à devenir bon Accompagnateur; car c'est par là qu'il se rend utile dans les Musiques. Si au contraire il se presse d'aller d'abord aux Solos, avant que de savoir exécuter comme il faut une Basse d'accompagnement, & s'il monte pour cela son instrument si foiblement qu'on ne l'entend presque pas, il fera d'une très petite utilité dans la Musique; & il se pourroit trouver quelque simple amateur,

ello peut toujours marquer la premier
poids qu'il donne à l'archet.

§. 10.

s pointées toujours plus sérieusement &
rs de Violon; mais pour celles à Do-
it qu'il les joue d'une maniére courte &
t lent ou vite.

§. 11.

instrument, comme il y en a à la Basse
qués par le b mol, toucher un peu au
un peu plus fort avec les doigts sur les
d'autant plus haut que le demande leur
marqués par le diese, c. a. d. d'un

§. 12.

rument, ce n'est point une chose si-
uer par-là, doit être pourvu de la n-
& dont les nerfs sont forts, pour
lorsque ces qualités nécessaires se trou-
instructions, on peut faire sur cet in-
même quelques

étant médiocre joueur de Solo. Mais l'art de bien accompagner ne s'apprend pas de soi-même, ni même seulement dans les grandes Musiques. Pour y devenir ferme, il faut accompagner plusieurs habiles gens en particulier, & si l'on veut accepter leurs avertissemens, on en retirera un d'autant plus grand avantage. Car quelques talens que l'on ait de la nature, les leçons sont toujours très utiles, personne ne naissant maitre dans aucun art, quelqu'il soit.

SECTION V.

DU CHAPITRE XVII.

De celui qui joue de la Grande Basse de Violon (*Violone*), en particulier.

§. 1.

entendre l'harmonie, & ne pas être un Musicien des moins habiles. Car il fait pour ainsi dire, avec celui qui joue du Violoncello, l'équilibre & maintient le mouvement dans l'exécution d'une grande Musique, surtout dans un Orchestre où l'on ne peut pas toujours se voir, ni se bien entendre l'un & l'autre.

(*) On parle ici de cet instrument à quatre cordes accordées par Quartes du bas en haut E *(mi)* A *(la)* D *(re)* G *(sol)*, que les Allemands appellent: Contre-Violon.

§. 2.

Il est de la derniere importance de jouer de cet instrument distinctement; c'est ce à quoi manquent la plus part de ceux qui en jouent. Un bon instrument fait beaucoup à la clarté & à la netteté du jeu; mais le joueur y contribue encore d'avantage. Si l'instrument est trop grand, ou monté d'une maniere trop forte; le son n'est point distinct ni bien concevable à l'oreille. Si le joueur ne sait pas manier le coup d'archet ainsi que l'instrument l'exige, cela produit le même défaut.

§. 3.

L'instrument en lui-même fait un meilleur effet, s'il n'est que d'une grandeur médiocre, & s'il n'est monté qu'à quatre cordes seulement, & non pas à cinq. Car pour donner à la cinquiéme corde la juste proportion avec les autres, il faut qu'elle soit plus foible que la quatriéme; & ayant alors un son bien plus foible que les autres cordes, cette trop grande difference est désavantageuse, tant dans cet instrument, que dans le Violoncello & dans le Violon. On a donc eu raison de mettre hors d'usage les Basses de Violon qui avoient cinq cordes, & qu'on appelloit communement la Basse de Violon *Allemande*. Si l'on a besoin dans une Musique de deux Grandes Basses de Violon, la seconde peut être un peu plus grande que la premiére, & ce qui manque par rapport à la distinction à celle-là, est supplée par la gravité de celle-ci.

§. 4.

Un grand obstacle à la distinction est, quand il n'y a pas des Touches au manche. Il y a des personnes, qui prennent les Touches pour quelque chose de superflu ou même de nuisible. Mais cette opinion fausse est suffisamment refutée par tant d'habiles gens qui ont fait, moyennant des Touches, tout ce qu'on peut faire sur cet instrument. On peut même démontrer, que pour que cet instrument

ment

loit oppoſer, que les Touches ſont un obſtacle aux Demi tons mineurs, lesquels on ne pourroit pas alors bien diſtinguer; on peut repondre, que cela n'eſt pas ſi nuiſible dans la Grande Baſſe de Violon que dans le Violoncello, parce que la difference qu'il y a entre les tons marqués par les diéſes ou le b mol, ne peut pas ſi bien être remarquée dans les tons profonds de la Grande Baſſe de Violon, que dans les tons plus hauts des autres inſtrumens.

§. 5.

Il faut conduire ſur cet inſtrument le coup d'archet environ la largeur de ſix doigts loin du chevalet, & il doit être très court, & détaché autant que la durée des notes le permet, afin que les cordes longues & groſſes puiſſent faire les vibrations néceſſaires. Il doit auſſi presque toujours n'aller que du bout inferieur ſeulement jusqu'au milieu de l'archet, avec une tire, & non pas de façon comme ſi l'on ſcioit; excepté dans des piéces fort triſtes, où le coup

coup d'archet doit se faire sans une telle tire, quoiqu'il doive pourtant toujours être bien court. La pointe de l'archet est en général, excepté dans le Piano, de peu d'effet. Pour marquer particuliérement une note, il faut conduire l'archet de la main gauche à la main droite, puisqu'alors ayant plus de force, il peut aussi donner plus d'emphase. Cependant j'entends qu'on employe le coup d'archet court dont j'ai parlé plus haut, seulement aux notes qui demandent de la pompe & de la vivacité, mais non pas aux notes longues, comme aux Rondes & aux Blanches, qui se trouvent quelquefois entremelées dans des piéces vites, soit dans le sujet même de la piéce, soit lorsqu'on veut exprimer quelque chose avec une force particuliere. On ne doit pas non plus s'en servir dans les notes coulantes, qui doivent exprimer un sentiment flatteur & triste; le joueur de la Grande Basse de Violon doit, aussi bien que celui du Violoncello, exécuter ces notes d'une maniere soutenuë & tranquile.

§. 6.

Le joueur de la Grande Basse de Violon tachera d'avoir une bonne & commode application ou transposition de doigts, afin qu'il soit en état de jouer aussi bien que le Violoncello, les notes qui vont en haut, & qu'il n'estropie pas les Basses melodieuses, surtout l'Unisson qui doit absolument être exécuté tel qu'il est écrit sur chaque instrument, & par conséquent aussi sur la Grande Basse de Violon. On en peut voir l'exemple qui appartient au §. 5. dans la Section qui traite du joueur de Violoncello, Tab. XXII. Fig. 53 & 54. S'il arrivoit qu'une Basse à l'Unisson montat plus haut que le joueur de la Grande Basse de Violon ne peut aller sur son instrument, quoiqu'on n'en trouvera guère qui passent le ton G à une ligne (*sol premier de la Flute*), lequel plusieurs bons joueurs de cet instrument peuvent exprimer très nettement & très distinctement; il vaudroit beaucoup mieux jouer alors les passages entiers une Octave plus bas, que de rompre la melodie d'une maniere mal adroite.

§. 7.

Si le joueur de la Grande Basse de Violon rencontre des passages si vites, qu'il n'est pas en état de les jouer distinctement, il pourra jouer la premiere, la troisieme, ou la derniere note de chaque Figure, qu'elles soient de deux ou de trois Croches. Il se réglera toujours aux notes principales de la mélodie de la Basse. On en trouve

is non pas aux notes longues, comme
i se trouvent quelquefois entremelées da
e sujet même de la piéce, soit lorsqu'o
avec une force particuliere. On ne doi
; les notes coulantes, qui doivent expri
: triste; le joueur de la Grande Basse de
celui du Violoncello, exécuter ces no
& tranquile.

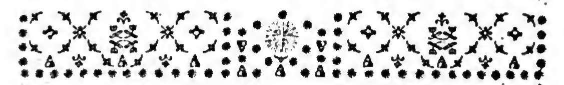
§. 6.

Basse de Violon tachera d'avoir une bo
ou transposition de doigts, afin qu'il
que le Violoncello, les notes qui vo
pas les Basses melodieuses, surtout l'U
re exécuté tel qu'il est écrit sur chaque
nt aussi sur la Grande Basse de Violon
appartient au §. 5. dans la Section qui
o, Tab. XXII. Fig. 53 & 54. S'il
montat plus haut que le joueur de la
t aller sur son instrument, quoiqu'on
le ton G à une ligne (sol premier de la

éviter le reproche de paresse ou de malignité.

§. 6.

L'expression de celui qui joue de la Grande Basse de Violon doit en général être plus serieuse que celle de toutes les Basses. On ne lui demande pas les petits ornemens fins; mais il doit en revange donner toujours à ce que les autres jouent, du poids & de la force. Il doit exprimer le Piano & le Forte avec justesse, observer exactement le mouvement, ne presser ni trainer la mesure, exécuter ses notes fermement, sûrement & distinctement, prendre garde que l'archet ne racle point, ce qui fait sur cet instrument un plus mauvais effet que sur tous les autres, & quand il s'apperçoit, qu'on joue tantôt serieusement, tantôt en badinant, tantôt flatteusement, tantôt gayement ou hardiment, & de toutes les façons que cela puisse être, il doit toujours tacher d'y contribuer aussi de son coté, & ne pas empecher par sa nonchalance l'effet que tout l'Orchestre s'est proposé dans l'exécution d'une piéce. Il doit toujours & principalement dans les Concerts observer les pauses avec exactitude, pour qu'il puisse à l'entrée des Ritournelles, commencer le Forte avec force & dans un tems juste, & ne pas laisser passer, comme font certains Musiciens, quelques notes auparavant. Il pourra au reste mettre à profit bien



SECTION VI.

DU CHAPITRE XVII.

De celui qui joue du Clavecin, en particulier.

§. 1.

Ceux qui entendent la Basse continuë, ne sont pas pour cela également bons Accompagnateurs. La Basse continuë s'apprend par régles, & l'accompagnement par l'experience, & principalement par un sentiment fin & sûr.

§. 2.

Mon but n'est pas, de traiter de la Basse continuë; on ne manque pas d'instructions à cet égard. Mais comme l'art de bien accompagner a du rapport avec ce que je me suis proposé dans cet ouvrage, je veux, avec la permission de Messieurs les Joueurs de Clavecin, communiquer quelques remarques à ce sujet, laissant le reste aux recherches ulterieures de chaque joueur de Clavecin habile & expérimenté.

§. 3.

J'ai déja dit, qu'il est possible, que malgré qu'on sache à fond la Basse continuë, on puisse néantmoins être un très mauvais Accompagnateur. La Basse continuë ne demande que de jouer les parties qu'il faut joindre à la Basse sur le champ, conformement aux chiffres; & on observe à cet égard les régles, comme si tout étoit écrit sur le papier. Mais l'art de bien accompagner demande encore bien d'autres choses.

§. 6.

Dans un Trio le joueur du Clavecin doit faire attention aux inſtrumens qu'il a à accompagner, & obſerver s'ils ſont forts ou foibles; s'il y a un Violoncello avec le Clavecin ou non; ſi la Compoſition eſt galante ou travaillée; ſi le Clavecin eſt fort ou foible, couvert ou découvert, & ſi les Auditeurs ſont proches ou éloignés. Car le Clavecin ſonne fort & fait beaucoup de bruit étant proche; mais étant éloigné on ne l'entend pas autant que d'autres inſtrumens. Lorsque le joueur de Clavecin a un Violoncello auprès de lui, & qu'il accompagne des inſtrumens foibles, il peut avec la main droite uſer de quelque modération, ſurtout dans une Compoſition galante, & encore d'avantage, ſi une des parties ſe tait & l'autre joue ſeule. Lorsque ce ſont des inſtrumens forts qui exécutent, que la piéce eſt bien harmonieuſe & travaillée, & que l'une & l'autre partie jouent en même tems, alors il peut jouer en accords plus complets.

§. 7.

L'on demande dans les Solo à celui qui accompagne du Clavecin, la plus grande modération & une attentive diſcrétion. Car il contribue beaucoup à la facilité du Muſicien qui joue le Solo, & il l'aide à exécuter ſans peine & avec tranquilité, pouvant auſſi bien lui inſpirer du courage qu'il peut le décourager. Si l'Accompagnateur n'eſt pas ferme dans la meſure, & qu'il ſe laiſſe porter ou à trainer, dans le *Tempo rubato*, & quand le joueur de la partie principale retarde quelques notes, pour donner par là de l'agrément à l'exécution, ou à preſſer la méſure, quand à la place d'une pauſe la note ſuivante eſt anticipée; alors il peut non ſeulement rendre interdit dans cette occaſion celui qui joue le Solo, mais il lui inſprire auſſi de la défiance pour tout le reſte de la piéce, de ſorte que le meilleur Muſicien n'oſe plus faire des agrémens hardis, de crainte qu'également ils ne réuſſiſſent point. L'Accompagnateur eſt blamable, quand il travaille trop avec la main droite; qu'il fait des batteries ou joue mélodieuſement mal à propos; qu'il mêle des choſes qui ſont contraires à la partie principale, ou qu'il n'exprime pas le Piano & le Forte avec le joueur de Solo en même tems; & que ſon exécution eſt ſans paſſion & partout de la même force.

il y a la Quinte fauſſe & la Sixte; & enfin celles qui ſont baiſſées par le b mol; comme on a déja dit cela dans la Section précédente, qui traite des devoirs du joueur de Violoncello. Ce que nous venons de dire, donnera occaſion à trouver encore d'autres cas ſemblables, ce qui ne ſera pas difficile, pourvu qu'on conſidére chaque piéce attentivement & dans toute ſa connexion, & qu'on ne perde pas de vuë le but de la Muſique, qui n'eſt que d'exciter les paſſions, & de les appaiſer.

§. 12.

Pour donc bien exprimer les differentes paſſions, il faut qu'on touche les Diſſonnances plus fort que les Conſonnances. Celles-ci donnent à l'eſprit du repos & de la tranquilité, mais celles-là lui donnent du déplaiſir. Or de même que par un plaiſir perpétuel & ſans interruption, quelqu'il puiſſe être; nos organes de ſentiment ſeroient tellement affoiblies & épuiſées, que le plaiſir ceſſeroit enfin d'être un plaiſir; de même auſſi, s'il n'y avoit que des Conſonnances dans une longue ſuite, elles donneroient enfin ſûrement du dégout & du déplaiſir; c'eſt pourquoi il faut les mêler quelquefois avec des tons dèsagréables, tels que ſont les Diſſonnances. Plus on diſtingue donc dans l'exécution une Diſſonnance des autres notes, & la rend ſenſible, plus l'oreille en eſt touchée. Plus au contraire ce qui interrompt notre plaiſir eſt déſagréable, plus ce qui lui ſuccéde eſt agréable. Par conſéquent plus la proportion des Diſſonnances eſt dure, plus nous ſentons de plaiſir, quand elles ſont ſauvées. Sans ce mélange de tons agréables & dèsagréables, il n'y auroit pas moyen dans la Muſique, d'exciter ſur le champ des differentes paſſions & de les appaiſer de même.

§. 13.

Comme le chagrin n'eſt pas toujours également fort, les Diſſonnances ont auſſi les unes moins d'effet que les autres, & il faut conſéquemment que l'une ſoit touchée & exprimée plus fort que l'autre. La Neuvieme, la Neuvieme & la Quarte, la Neuvieme & la Septieme, la Quinte & la Quarte ne ſont pas ſi ſenſibles à l'oreille, que la Quinte avec la Sixte majeure, la Quinte fauſſe avec la Sixte mineure, la Quinte fauſſe avec la Sixte majeure, la Septieme mineure avec la Tierce mineure ou majeure, la Septieme majeure, la Septieme déféctueuſe, la Septieme avec la Seconde & la Quarte, la Sixte ſuperfluë

La Seconde avec la Quarte,
La Quinte avec la Sixte majeure,
La Sixte majeure avec la Tierce mineure,
La Septieme mineure avec la Tierce mineure.
La Septieme majeure.

A la seconde classe, *forte*, appartiennent:
La Seconde avec la Quarte superfluë.
La Quinte fausse avec la Sixte mineure.

A la troisieme classe, *fortissimo*, se comptent:
La Seconde superfluë avec la Quarte superfluë,
La Tierce mineure avec la Quarte superfluë,
La Quinte fausse avec la Sixte majeure,
La Sixte superfluë,
La Septieme défectueuse,
La Septieme majeure avec la Seconde & la Quarte.

J'ai choisi pour cet exemple un Adagio; car ce mouvement est le plus commode pour exprimer distinctement & exactement les differentes Dissonnances. Je suppose en même tems, qu'on joue les accords des Consonnances dans l'Adagio d'un Solo, en général *mezzo piano*, & non pas de la derniere force; pour être en état de jouer d'une maniere plus forte ou plus foible dans les endroits où il est nécessaire. Lorsque donc on trouve en quelques uns piano & pianissimo, il faut exprimer les Dissonnances qui s'y rencontrent avec une force proportionnée, & tellement, que les Dissonnances de la troisieme classe ne reçoivent dans le Pianissimo que la force de celles de la premiere, & dans le Piano la force de celles de la seconde classe, en moderant suivant cette proportion également toutes les autres Dissonnances; sans quoi la difference, si elle se faisoit avec trop de véhémence, porteroit plus de déplaisir que d'agrément à l'oreille. On tache moyennant cette maniere d'accompagner du Clavecin, d'imiter la voix humaine & les instrumens où l'on peut faire croitre & diminuer la force du ton. Toutefois il y faudra encore beaucoup de discernement & de sentiment fin de l'ame. Ceux à qui manquent ces deux choses, ne feront point de grands progrès à cet egard, à moins qu'ils ne tachent d'y suppléer par une étude des plus obstinées & par beaucoup d'expérience, étant possible d'acquérir à force d'application des connoissances, qui peuvent venir au secours du Naturel.

§. 17.

Si le Clavecin n'a qu'un seul Clavier, il faut effectuer le Piano, en touchant les touches avec modération & en diminuant le nombre des parties, le Mezzo forte en doublant les Octaves dans la Basse, le Forte de la même maniere & en y joignant encore de la main gauche quelques Consonnances qui appartiennent à l'accord; & le Fortissimo par des batteries du bas en haut, en doublant pareillement les Octaves & les Consonnances dans la main gauche, & en touchant les touches avec plus de véhémence & de force. Sur un Clavecin à deux Claviers on a l'avantage, de pouvoir se servir dans le Pianissimo du Clavecin en haut. Mais c'est sur le Clavecin qu'on appelle *Piano forte*, que tout ce qui est nécessaire à cet égard, peut être effectué le plus aisément; cet instrument ayant de tous ceux qu'on appelle Clavecins, le plus des qualités qu'on demande à un bon accompagnement; il faut seulement que le joueur en sache faire usage avec discernement. Il en est de même sur un bon Clavichord par rapport au jeu, mais non pas par rapport à l'effet, parce que le Fortissimo y manque.

§. 18.

Sur chaque instrument le ton peut être rendu de differentes manieres, & il en est de même sur le Clavecin, quoiqu'en apparence on croiroit, que tout y dépendit de l'instrument seul, & non pas du joueur. L'expérience prouve, que si deux Musiciens differens en mérite jouent du même Clavecin, les tons seront beaucoup meilleurs sous la main du plus habile. On n'en peut donner d'autre raison que celle qui vient de la differente maniere de toucher, & il est nécessaire à cet égard, que tous les doigts touchent avec une force égale & avec le juste poids; que l'on donne aux cordes le juste tems, pour faire leurs vibrations sans obstacle; qu'on ne les touche pas avec trop de lenteur; leur donnant au contraire, moyennant une tire, une certaine force qui les fait faire autant de vibrations, qu'il faut pour que le ton dure plus longtems; & c'est par-là qu'il faut, autant qu'il est possible, obvier au défaut naturel de cet instrument, qui est que les tons ne peuvent se lier ensemble comme sur d'autres instrumens. Il importe aussi de regarder, si l'on pousse avec un doigt plus fort qu'avec l'autre. Cela peut arriver, quand on s'est accoutumé, de courber quelques doigts plus en dedans que les autres qu'on

 tient

Cela eſt furtout ſenſible quand le Clavecin joue avec quelques uns de ces inſtrumens à l'Uniſſon. Or comme on ne peut pas toujours éviter ces tons-là, furtout aux modes où il y a beaucoup de diéſes & de b mols; l'Accompagnateur fait bien de les mettre au milieu ou dans la partie inferieure de l'accord, ou ſi un de ces tons fait la Tierce mineure, de l'omettre tout à fait. Car ce ſont particulierement les Tierces mineures, dont le ton eſt très imparfait & défectueux, lorsqu'elles ſe rencontrent avec la partie principale à l'Uniſſon dans les Octaves hautes. J'entends ſous ces Tierces mineures principalement les tons C, D & E à deux lignes (*ut, re & mi ſeconds de la Flute*), quand il y a un b mol devant eux, ou pour dire plus briévement, les tons Ces (*ut b mol*), Des (*re b mol*) & Es (*mi b mol*). Cependant j'y reſére auſſi G & A à une ligne (*ſol & la premiers*), & D & E à deux lignes (*re & mi ſeconds*), lorsqu'ils ſont précédés par un diéſe; car étant des Tierces majeures, ils ſont trop fort dans leur temperature & par conſequent trop haut. Il eſt vrai qu'on ne ſauroit remarquer cette difference ſi diſtinctement, en jouant ſeul du Clavecin, ou accompagnant dans une Muſique de beaucoup de perſonnes. Mais lorsque ces tons ſe rencontrent à l'Uniſſon avec un autre inſtrument, la difference ſe fait entendre beaucoup, à cauſe que les autres inſtrumens les donnent dans leur juſte proportion, pendant que ſur le Clavecin ils ne ſont que temperés. C'eſt pourquoi il vaut mieux de les omettre tout à fait, que d'en bleſſer l'oreille. En cas qu'on ne voulut pas omettre ces Tierces mineures & majeures, il faudroit, comme je l'ai montré des autres Demi tons mineurs, les prendre au moins par en bas, où l'oreille n'a pas tant de peine à les ſupporter. Indépendamment de cela l'Uniſſon avec un inſtrument ne fait pas un ſi bon effet qu'avec la voix, & la mauvaiſe intonation n'eſt point ſi ſenſible à l'oreille dans les tons bas, qu'elle lui eſt dans les tons hauts. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à accorder ſur un Clavier du Clavecin les tons d'une Octave ou un peu plus haut ou plus bas; puis on accordera ſur l'autre Clavier une corde du ton haut tout net avec le ton bas; enſuite on eſſayera l'Uniſſon déſaccordé, & l'on verra, qu'il eſt plus déſagréable à l'oreille que l'Octave déſaccordée.

l'accompagnement la partie ſuperieure de l'inferieure, & l'inferieure de la ſuperieure; alors il n'obſcurcira pas la partie principale, & le joueur de Solo pourra faire librement tout ce qu'il voudra. S'il en fait le contraire, on croira qu'il veut jouer la piéce à l'Uniſſon avec le joueur de Solo.

§. 23.

Il faut que dans l'Adagio l'Accompagnateur ne faſſe point de batteries avec la main droite, & qu'il ne joue pas mélodieuſement; ſi ce n'eſt que le joueur de Solo ait des Tenuës ou des Pauſes. Il ne faut point, que les parties qui accompagnent s'élévent au deſſus de la Baſſe. L'Accompagnateur peut dans un Adagio, dans la méſure pleine, frapper à chaque Croche avec la main droite. Mais dans un Arioſo où la Baſſe a un mouvement vite à faire, ſoit en Croches, en Double croches ou en des Triolets de l'une & de l'autre de ces ſortes de notes, il n'eſt pas néceſſaire de frapper avec la main droite à chaque note; il vaut mieux d'en laiſſer paſſer une des notes égales, & deux des Triolets, ſi ce n'eſt qu'il y ait auſſi des chiffres à part ſur les notes moins principales.

§. 24.

Lorsqu'un chanteur ou un joueur de Solo fait, dans un Adagio, croitre & enſuite diminuer une longue note en force de ton, & que la Baſſe fait au deſſous d'elle un mouvement de differentes notes; l'Accompagnateur fait bien de ſuivre cet exemple de la partie principale, & de frapper auſſi plus fortement ou plus foiblement.

§. 25.

Lorsque la partie principale exprime dans un Adagio quelque choſe de ſingulier, moyennant des notes pointées vites, & que la Baſſe doive l'imiter par de ſemblables notes; l'Accompagnateur jouera d'une maniere élevée, & employera des accords complets, quelles que ſoient les notes, Conſonnances ou Diſſonnances. Si au contraire la partie principale a un chant triſte & flatteur, l'Accompagnateur uſera auſſi de modération, en diminuant le nombre des parties; & s'accommodant ainſi à la partie principale dans toutes les occaſions, il fera connoitre qu'il ſent auſſi bien que le joueur de Solo, toutes les paſſions. Si le Compoſiteur avoit ſi peu réuſſi que ſa piéce fut denuée de ſentimens, l'Accompagnateur doit cependant s'attacher à rélever & à faire briller quelques notes de tems en tems, comme

l'accompagnement les Noires ou les Croches trop briévement, & à ne pas retirer les mains trop vitement du Clavier. En laissant les mains plus longtems en l'air que sur le Clavier, on ne peut pas mesurer avec justesse le tems de chaque note. Si au contraire on les tient aussi longtems en haut qu'on les laisse sur le Clavier, le partage des Noires en croches, & celui des Croches en Doubles croches se fait exactement & sans qu'on soit obligé d'y faire attention. Les notes reçoivent aussi par-là un son soutenu, & celui de l'instrument devient plus beau; au lieu que par une rechute trop précipitée des sautereaux, les cordes sont empechées dans leur vibration, & l'instrument ne peut rendre le ton si parfait qu'il est capable de rendre. En n'observant pas ces régles, il n'y a plus de différence entre le Staccato & les autres notes. Mais dans un Sostenuto il faut laisser les doigts sur le Clavier jusqu'à la note suivante.

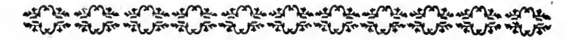
§. 31.

Lorsque dans un Adagio, après que l'une & l'autre partie s'est tuë, la superieure commence seule par une note au léver de la mesure, & que la note suivante qui vient au frapper est d'une Quarte, Quinte, Sixte ou Septieme plus haut, à laquelle occasion le joueur de Solo peut mettre un ornement arbitraire; il faut que l'Accompagnateur, qui ordinairement dans de pareils cas ne commence qu'au frapper, attende jusqu'à ce que la partie superieure soit aussi à la note du frapper, & ne presse point le mouvement; puisqu'en de semblables occasions on n'observe pas à la rigueur la mesure. Mais si la partie superieure a des liaisons ou d'autres notes sur lesquelles elle s'arrête, & que la Basse fasse des mouvemens dessous, l'Accompagnateur doit exactement observer la mesure, & ne point être indulgent au joueur de Solo, qui est obligé de régler ses ornemens à la Basse.

§. 32.

Ce qu'on vient de dire jusqu'ici, regarde principalement l'Adagio. Or quoique dans des piéces vites, on ne puisse pas observer à la rigueur tout ce qui se demande dans l'Adagio; néantmoins on peut faire application dans l'Allegro de la plus grande partie des choses, qui appartiennent à la discrétion de ceux qui jouent & à la bonne expression. Il est nécessaire dans l'Allegro, préférablement à toute autre chose, que l'Accompagnateur observe la mesure dans la derniere exactitude, & ne se laisse pas trainer ni se précipite point; qu'il

de ſuite quelques uns des intervalles qui ſe trouvent dans la voix l'un après l'autre, v. Tab. XXIII. Fig. 5. Cela aide beaucoup le Chanteur, auſſi bien pour la memoire que pour l'intonation. On pourra voir dans la Section ſuivante, ce qu'il y a encore à obſerver dans le recit & dans l'accompagnement en général.



SECTION VII.

DU CHAPITRE XVII.

Des devoirs de tous ceux, qui jouent des inſtrumens qui accompagnent, en général.

§. 1.

Pour qu'un Orcheſtre faſſe un bon effet, il faut non ſeulement que les Muſiciens qui le compoſent, ayent des inſtrumens bons & bien montés, mais auſſi qu'ils ſachent les accorder avec juſteſſe & dans une intonation égale.

§. 2.

On pourroit regarder comme quelque choſe de ſuperflu, ſi je voulois donner des inſtructions pour bien accorder les inſtrumens à archet; car il ſemble qu'il n'y a rien de ſi facile, que d'accorder en Quintes un inſtrument à quatre cordes, n'ayant point d'intervalle qui ſoit plus aiſé à comprendre à l'oreille, que la Quinte. Toutefois l'expérience démontre, que quoiqu'il y ait quelques joueurs de Violon ou d'autres inſtrumens qui ſont exacts là-dedans; la plus grande partie négligent pourtant dans l'exécution de bien accorder leur inſtrument, ou par ignorance ou par nonchalance; de ſorte que ſi dans un Accompagnement nombreux on vouloit examiner chaque inſtrument, on trouveroit que non ſeulement la plupart ne ſeroient pas bien accordés en eux-mêmes, mais qu'il y en auroit ſouvent à peine deux ou trois dont l'intonation accordât enſemble; ce qui ne peut pas manquer d'être un grand obſtacle au bon effet d'une Muſique.

cela pour une régle absoluë; cependant on pourra faire plus de recherches là-dessus.

§. 5.

Les instrumens à vent peuvent dans la chaleur être accordés un peu plus bas que les Violons, parce qu'ils se haussent pendant qu'on en joue; mais les instrumens à cordes se baissent dans la chaleur.

§. 6.

Le ton dont on se sert ordinairement dans un Orchestre, a toujours été bien different, suivant les lieux & les tems. Le désagréable ton de Chœur a regné en Allemagne pendant quelques siécles, ce que les anciennes Orgues prouvent, & on y a aussi reglé les autres instrumens, comme les Violons, les Violes de Basse, les *Trombones*, les Flutes à bec, les Chalemies, les *Bombardes*, les Trompettes, les *Clarinettes*, &c. Mais après que les François eurent changé, selon leur ton plus bas & plus agréable, la Flute de travers Allemande en Flute traversiere, la Chalemie en Hautbois, & le Bombardo en Basson; on commença aussi en Allemagne de changer le haut ton de Chœur dans le ton de la chambre, qu'on trouve aussi déja actuellement dans quelques unes de nouvelles Orgues les plus célébres. Le ton de Venise est présentement le plus haut, & presque égal à notre vieux ton de Chœur. Le ton de Rome étoit bas, il y a vingt ans passé, & égal à celui de Paris. Mais à présent on commence à rendre ce dernier presqu'égal à celui de Venise.

§. 7.

La diversité du ton dont on se sert pour accorder, est très désavantageuse à la Musique. Elle y cause pour les voix l'incommodité que les Chanteurs, si on leur a composé des Airs dans un endroit où le ton est haut, ne peuvent presque pas faire usage de ces Airs à un autre endroit où le ton est bas, ni de ceux qu'on a ajustés au ton bas dans un endroit où il est haut. C'est pourquoi il seroit fort à souhaiter, qu'on introduisit partout le même ton pour accorder les instrumens. Je ne disconviens pas, que le ton haut ne soit beaucoup plus perçant que le ton bas; mais il s'en faut bien en revanche qu'il soit si agréable, si touchant & si majestueux que celui-ci. Je ne veux pas défendre le parti du ton de la Chambre des François qui est si considérablement bas, quoiqu'il soit le plus avantageux pour la Flute traversiere, l'Hautbois & quelques autres instrumens; mais je ne

en a, n'est par conséquent pas si bon que celui qu'on en a pour d'autres choses dans la Musique. On exila une fois à Rome les instrumens à vent de l'Eglise. Si c'étoit à cause de la hauteur désagréable du ton dont ils se servoient, ou de la maniere de les jouer, c'est ce que je ne veux pas discuter. Car quoiqu'alors le ton de Rome fut bas & avantageux pour l'Hautbois, les joueurs avoient des instrumens, qui étoient un ton entier plus haut; de sorte qu'ils étoient obligés de transposer; & ces instrumens hauts faisoient contre les autres qui étoient bas, le même effet que s'ils eussent été des Chalemies.

(*) La porte voix est ce que les Allemands appellent l'S.

§. 8.

Il faut une oreille bien formée à la Musique, pour toucher net les tons sur les instrumens à archet, & surtout sur le Violon. Cependant cela ne dépend pas de la nature seule; il s'acquit aussi par la connoissance des proportions des tons. Il y a des personnes qui sentent fort bien, moyennant leur finesse naturelle de l'oui, quand un autre joue faux; mais elles ne s'en apperçoivent pas quand elles commettent la même faute elles mêmes, & ne sauroient y remédier. Le meilleur moyen pour se tirer de cette ignorance, est le Monochorde, sur lequel on peut apprendre le plus distinctement à connoitre les proportions des tons. Il seroit nécessaire, que non seulement chaque Chanteur, mais aussi chaque joueur d'instrument s'en rendit familier l'usage. Ils acquerroient par-là, de beaucoup plus de bonne heure, la connoissance des Demi tons mineurs, & apprendroient que les tons marqués par un b mol, doivent être un Comma plus hauts que ceux qui ont un diése devant eux; au lieu que sans ces lumieres ils sont obligés de se fier absolument à l'oreille, dont le jugement est pourtant quelquefois bien trompeur. Une telle connoissance du Monochorde se demande principalement des joueurs de Violon & d'autres instrumens à archet, auxquels on ne peut pas, par rapport à la mise des doigts, préscrire des bornes comme aux instrumens à vent. Cette connoissance les feroit aussi jouer plus net dans la hauteur; car ils auroient appris, que les tons d'une corde ne sont pas par tout de la même distance l'un de l'autre, en allant du but inferieur de la corde à son bout superieur; la distance des tons se racourcit, de sorte qu'ils sont toujours de moins en moins éloignés l'un de l'autre. Une corde se par-

tage

§. 10.

C'est une grande perfection dans un Orchestre, quand tout est exécuté avec une expression bonne & convenable, & que chaque piéce est renduë dans son genre & selon ses qualités particulieres. Que la piéce soit gaye ou triste, majestueuse ou badinante, hardie ou flatteuse, ou telle qu'elle puisse être; il faut toujours l'exprimer dans la passion qu'elle a pour but. Lorsqu'on a une partie concertante à accompagner, il faut que chacun se régle partout à son expression, & prenne part à ce qui la regarde. Il seroit indigne d'un Musicien, d'être assez partial pour exécuter bien l'ouvrage de l'un, & mal celui d'un autre. Il doit jouer avec la même attention la Musique qu'on lui donne, de quelque auteur qu'elle puisse être, & y apporter le même zéle comme si c'étoit son propre ouvrage; à moins qu'il ne veuille désavouer le caractére d'honnête homme, lequel est si glorieux à un Musicien.

§. 11.

Ce qui est nécessaire en général pour acquerir une bonne expression, c'est ce qu'on peut voir le plus amplement dans le Chapitre XI. Mais pour l'espéce du coup d'archet que chaque piéce demande, on l'a expliquée à part dans la Section II. de ce Chapitre, parce que ce qu'il y a de plus essentiel dans l'accompagnement, dépend des instrumens à coup d'archet.

§. 12.

Ce n'est pas seulement la difference des piéces, & celle des passions que les piéces contiennent, c'est aussi l'endroit & le but d'une Musique, qui donnent à l'expression de certaines régles & des certaines déterminations; p. e. une Musique d'Eglise demande un air plus grand & plus serieux qu'une Musique de Théatre, & cette derniere admet beaucoup plus de liberté. Cela est si vrai, que s'il étoit arrivé au Compositeur d'une Musique d'Eglise, qu'il y eut inseré quelques pensées hardies & bizarres qui ne conviennent pas à l'Eglise, les Accompagnateurs & surtout les joueurs de Violon seroient obligés de les adoucir, de les pallier & de les rendre plus moderées par une expression modeste, autant qu'il est possible.

§. 13.

L'expression doit être convenable jusque dans la Musique Comique. Un Interméde (*Intermezzo*) qui est l'opposé d'une Musique serieuse, dont les

briller tout ſeul. Il doit plutôt ſe mettre, lorsqu'il accompagne, pour ainſi dire, dans une eſpéce d'eſclavage. Il ne doit ajouter la moindre choſe qui puiſſe obſcurcir le chant, ſurtout quand il y a pluſieurs perſonnes qui jouent la même partie; autrement on feroit un grand dèsordre dans la mélodie. Car il n'eſt pas poſſible, que l'un puiſſe toujours deviner les penſées de l'autre, p. e. lorsque l'un fait un port de voix qui n'eſt pas écrit & que l'autre joue la note ſimplement, cela feroit entendre une Diſſonnance, ſans qu'elle fut ni préparée ni ſauvée, & l'oreille en ſeroit fort choquée, ſurtout dans une piéce lente. Si l'un vouloit auſſi jouer les ports de voix qui ſont écrits, non pas ſelon leur juſte meſure, mais les longues briévement, & les courtes longuement; cela feroit un également mauvais effet vis-à-vis des autres qui jouent la même partie, & qui jouent comme il faut. On doit principalement exécuter les Ritournelles, ſans y ajouter la moindre choſe d'arbitraire. Cela n'eſt permis qu'au joueur du Concerto. Quelques perſonnes ont la mauvaiſe coutume de mettre déja dans la Ritournelle toute ſorte de frivolitè jusques à négliger là-deſſus de bien lire les notes. D'autres finiſſent, ſurtout les Airs, par un accord plein, où il n'y en doit point avoir; ce qu'ils ſemblent avoir appris des racleurs les plus communs. Mais ils font encore une faute plus lourde, ſi immédiatement après la fin de l'Air, ils touchent deux cordes à vuide, & alors, ſi p. e. l'Air eſt du mode Es (*mi b mol*) Tierce majeure, & qu'ils faſſent entendre après ſa fin les cordes E & A (*mi & la*); on peut s'imaginer, quel bel effet cela doit faire.

§. 16.

Comme donc la perfection d'un Orcheſtre conſiſte principalement en ce que tous ſes membres jouent d'une même façon, & qu'on demande abſolument à celui qui le guide, une expreſſion bonne & convenable à chaque piéce; chaque membre de l'Orcheſtre eſt par conſéquent obligé de ſe régler ſur ce point au premier Violon; de ne point s'oppoſer à ce qu'il demande à cet égard; & ne point avoir honte de s'aſſujettir à une ſubordination raiſonnable, puisque ſans elle aucune Muſique ne peut être bonne. On trouvera rarement un Orcheſtre, quoiqu'il ſoit établi depuis pluſieurs années, où il n'y ait pas parmi les perſonnes de mérite, des gens qui en ont fort peu; & l'on peut s'en appercevoir aiſément, quand on employe tour à tour

dût-on entendre à fond tous les Contrepoints du monde, ou sçut-on jouer de son instrument toutes les difficultés possibles. Mais il y a des gens, qui aiment mieux pratiquer très souvent dans la vie commune l'art de dissimuler, que de le mettre en usage dans la Musique, ou il devient aussi innocent qu'il est criminel par tout ailleurs.

§. 18.

Un Musicien qui veut passer en même tems pour homme de bien, ne doit point être opiniâtre, ni faire trop de cas de son rang; p. e. un habile joueur de Violon n'aura pas honte, de jouer en cas de besoin, ou de second Violon, ou même de la Violette. Car ces instrumens demandent dans leur genre & dans quelques piéces, un exécuteur aussi habile que celui qui joue du premier Violon. C'est l'habileté qui donne à un bon Musicien le premier rang, & il le conservera toujours dans toutes les parties qu'il pourra jouer.

§. 19.

L'expression exacte du Forte & du Piano (*) est un point des plus essenciels dans l'exécution. C'est par leur moyen, & en les changeant bien à propos, que non seulement on représente bien distinctement les passions, mais aussi qu'on entretient le clair & l'obscur dans l'exécution de la Musique. Bien des piéces feroient un meilleur effet qu'elles ne font, si le Piano & le Forte étoit observé par tous les Musiciens d'un Orchestre dans sa juste proportion & dans le tems précis. On devroit croire qu'il n'y a rien de plus facile que de jouer fortement ou foiblement suivant que deux lettres l'indiquent. Toutefois il y a des gens qui y font si peu d'attention, qu'il semble être nécessaire de les avertir encore de bouche à chaque fois. Mais la plupart de Musiciens, même ceux de profession, sont si peu sensibles, & trouvent si peu de plaisir à la Musique, ne cherchant qu'à gagner leur vie par là; qu'il n'est pas étonnant qu'ils jouent rarement avec l'attention requise. Le moyen de remédier à ce mal, ce seroit une bonne subordination; & où elle manque, l'Orchestre sera toujours défectueux, quelques habiles que soient les gens dont il est composé.

(*) On sçait qu'on employe pour les notes qui doivent être jouées fort ou doucement, les mots de *Forte* & de *Piano*, en les ecrivant ou abbreviés ou seulement les premieres lettres, comme *f.* & *p.* Au lieu de *fortissimo* & de *pianissimo* on met deux lettres *ff.* & *pp.* & même on ajoute encore un *f.* ou un *p.*

§. 21.

Pour exprimer bien le Piano & le Forte, il faut aussi considerer, si l'on joue dans un endroit étendu qui resonne, ou dans un endroit étroit, surtout dans une chambre tapissée où le ton est étouffé. Il faut encore observer, si les auditeurs sont près ou loin; si l'on accompagne une voix foible ou forte; & enfin si le nombre des instrumens qui accompagnent, est grand ou petit ou médiocre. Il faut dans un endroit étendu & qui resonne, après un *Tutti* fort & bruyant, ne point jouer trop foiblement un Piano qui y succéde tout de suite, puisqu'il seroit quasi englouti par le bruit du précédent Tutti; mais si le Piano est de quelque durée, on peut moderer le ton peu à peu; sans cela il faut jouer le Piano à la note où il est marqué, tout d'abord ainsi qu'il doit l'être. Lorsqu'au contraire un Forte succéde au Piano, il faut jouer la premiere note un peu plus fortement que celles qui suivent. Le Piano doit être plus foible dans l'accompagnement d'une voix foible, que dans celui d'une voix forte; plus foible dans l'Allegro que dans l'Adagio; plus foible aux tons hauts ou sur les cordes minces, que sur les grosses. Lorsque dans un Concerto, surtout pour la Flute, on rencontre un Forte pendant le Solo, il faut, surtout quand la Flute joue dans les tons bas, ne l'exécuter que comme un *mezzo forte*, & c'est en général avec modération, qu'on doit accompagner une Flute & chaque voix foible. Chaque Accompagnateur n'aura qu'à prendre garde, s'il entend lui même la partie principale; & s'il ne l'entend pas, il doit juger que l'accompagnement est trop fort, & demande de la modération. Il faut enfin considerer aussi le nombre des instrumens qui accompagnent. Posons qu'il y ait douze Violons qui jouent la même sorte de Piano; s'il y en a six qui cessent de jouer, ce Piano devient un Piano assai. S'il en cesse encore quatre il devient un Pianissimo; & c'est selon cette proportion que quand deux Violons jouent piano, six doivent jouer piano assai, & douze pianissimo; excepté dans un endroit fort étendu, où le ton se perd; car là il faut se régler aux parties principales, si elles sont fortes ou foibles, si ce sont des Trompettes ou des Flutes.

§. 22.

Puisque les instrumens, surtout les Violons, n'ont pas tous le son d'une égale force, & que cela cause une inégalité par rapport au Forte & au Piano; il faut que celui qui a un instrument fort, se régle

à

diteur n'en ſeroit point de tout émû. Si au contraire on exprime bien le Forte & le Piano, tour à tour, ſelon la nature des penſées, & qu'on les employe dans les notes qui le demandent, alors on parvient à ce que l'on cherche, ſavoir, d'entretenir l'auditeur toujours dans l'attention, & de le faire paſſer d'une paſſion à l'autre.

§. 26.

Lorſque les penſées ſont repetées ou qu'on en trouve qui ſe resſemblent, conſiſtant en des demi meſures ou des meſures entieres, ſoit dans les mêmes tons ou dans une transpoſition, de pareilles penſées peuvent toujours à leur repetition être exécutées un peu plus foiblement qu'elles ne l'ont été la premiere fois.

§. 27.

L'Uniſſon qui conſiſte en une mélodie de Baſſe formelle, & qui fait ſurtout un bon effet, quand il y a beaucoup de perſonnes qui accompagnent, doit être exécuté d'une maniere elevée, majeſtueuſe, avec feu, & avec une force de l'archet & du ton qu'on ne donne pas aux notes d'un autre chant. On doit y éviter les cordes nuës, ſurtout la Chanterelle ſur le Violon.

§. 28.

Le Théme ou le Sujet d'une piéce, ſurtout d'une Fugue, s'exprime toujours, & dans chaque partie, quand il reparoit à l'improviſto, avec emphaſe; principalement s'il commence par des notes longues. Il n'y faut pas employer ni des manieres flatteuſes ni d'autres agrémens arbitraires. Si dans la ſuite de la Fugue le Sujet rentre, ſans qu'il ſoit précédé par des pauſes, il faut moderer un peu la force du ton des notes qui précédent. On en uſe de même aux notes qui ont de la reſſemblance avec les penſées principales, ou qui au milieu de la piéce ſont inſerées comme une nouvelle penſée, ſoit dans le Tutti, ou pendant le Solo de la partie concertante.

§. 29.

On peut faire croitre en force de ton les Ligatures ou les notes liées, qui conſiſtent en Noires ou en Blanches; parce que les autres parties ont des Diſſonnances à la ſeconde partie de telles notes, & que nous avons dit dans le §. 12. jusqu'au 16. de la Section précédente, qu'en général les Diſſonnances, en quelle partie qu'elles ſe trouvent, demandent toujours une emphaſe particuliere.

trop en son particulier & sans être accompagné, ou quand on joue des piéces qui s'apprennent bientot par cœur. Ce dernier article est également un obstacle, & pour apprendre à lire les notes avec vitesse & pour bien apprendre la mesure. Afin de devenir ferme en ces deux points, il n'y a pas de meilleur moyen que de jouer d'abord plus de parties de remplissage que de parties principales; d'accompagner d'avantage les autres que de se faire accompagner, le premier étant & plus difficile & aussi plus avantageux que le dernier; de jouer plus de piéces travaillées & remplies d'imitations que de piéces mélodieuses; d'y être non seulement attentif à soi-même, mais aussi aux autres, surtout à la partie fondementale; de ne pas passer légerement sur les notes, mais de donner à chacune sa juste valeur; & enfin de marquer, moyennant la pointe du piéd, les notes principales qui partagent la mesure, sçavoir les Noires dans l'Allegro & les Croches dans l'Adagio, duquel secours on ne doit pas discontinuer de se servir qu'on ne soit bien assuré, de n'en avoir plus besoin; v. les Chapitres V. & X.

§. 33.

On se gardera de croire, que la mesure soit déja bien observée, quand on ne manque pas les notes qui viennent au frapper de la mesure. Il faut encore que chaque note qui appartient à l'harmonie, se rencontre exactement avec la partie fondamentale. C'est pourquoi on ne doit pas, par un trop grand précipitant, rien rabbattre aux notes principales & à leur juste durée, soit qu'elles soient des Noires, des Croches ou des Double croches; & ne point faire entendre les notes passageres, au lieu des notes principales, pour qu'on n'obscurcisse pas la mélodie & qu'on ne détruise pas l'harmonie.

§. 34.

Les Pauses demandent également une exacte observation de la mesure, que les notes mêmes. Et puisqu'on n'y entend point de son, & qu'on ne mesure leur tems qu'interieurement, elles donnent bien de la tablature; surtout les petites Pauses, comme les Demi soupirs, les Quarts de soupirs, & les Demi quarts de soupir. Cependant pourvuque l'on marque les notes principales d'un chant imperceptiblement avec le pied, & que l'on fasse bien attention, si les notes qui suivent après les pauses, viennent au frapper ou au lever du pied; se gardant au reste

quelquesuns, & même des derniers des Accompagnateurs, s'emancipent de faire) & de presser le mouvement, en dépit du joueur de Concerto; si surtout p. e. cela se faisoit par la raison qu'ils n'ont plus envie de jouer d'avantage. Si l'on s'apperçoit qu'il est nécessaire de changer le mouvement & de le rendre ou plus vite ou plus lent; on doit le faire peu à peu, & non pas avec véhémence, brusquement & tout d'un coup, pour ne pas causer du dèsordre.

§. 37.

Puisque la bonne methode de jouer un Adagio demande, que le joueur de Concerto se laisse plutôt trainer par les parties qui accompagnent, que de les dévancer; & que par-là il semble souhaiter que le mouvement fut plus lent: les Accompagnateurs ne doivent point s'en laisser imposer par-là; il faut qu'ils tiennent ferme le mouvement, & ne soient à ce sujet en rien indulgens au joueur de Concerto, à moins qu'il ne leur en donne un signe; car autrement on tomberoit à la fin dans un assoupissement général.

§. 38.

Si l'on a joué la Ritournelle d'un Allegro avec vivacité, il faut entretenir la même vivacité dans tout l'accompagnement jusqu'à la fin de la piéce; & l'on ne doit pas prendre garde au joueur de Concerto, s'il exprime peut-être la pensée principale d'une maniere chantante & flatteuse.

§. 39.

Si dans une piéce lente on trouve dans l'Unisson des notes, telles qu'on voit Tab. XXIII. Fig. 9. il peut arriver aisément, qu'on s'arrête trop longtems à cause des tremblemens, & qu'on change par-là la mesure. Pour l'éviter, il faut partager dans l'imagination une telle Figure en deux parties égales, & croire qu'il y avoit sous le point un mouvement contraire.

§. 40.

J'ai montré dans le §. 12. du Chapitre XI. que les notes le plus vites de chaque piéce d'un mouvement *moderé*, doivent être jouées un peu inégalement; de maniere qu'on s'arrête un peu plus longtems sur les notes bonnes ou principales d'une Figure, savoir la premiere, la troisieme, la cinquieme & la septieme, que sur les mauvaises, savoir la deuxieme, la quatrieme, la sixieme & la huitieme. J'y ai

accompagnement nombreux. Il faut qu'après un petit silence toutes les parties recommencent ensemble & à la fois, de même que cela est nécessaire au commencement de la piéce. Si cela ne s'exécute pas très exactement par tous les Musiciens, la surprise qu'on a en vuë, après le repos, ne produit plus son effet. Je tacherai de proposer & de fixer une régle, déduite de differentes sortes de mesures, laquelle ne souffrira des exceptions qu'en peu des cas. La voici: Dans tous les Triples, de même que dans l'Allabreve & dans la Mesure de quatre pour huit, on peut se taire encore une mesure de plus outre celle sur laquelle se trouve le signe de repos. Dans la Mesure à quatre tems il faut voir, si la mélodie se repose au lever ou au frapper de la mesure. Au premier cas on se tait encore une Demi mesure, & au second encore une mesure entiere; ce qui suffira, ce me semble, & sera conforme à l'intention du Compositeur. Si l'on observoit généralement cette régle, on n'auroit pas besoin d'avertir encore les Accompagnateurs, pour qu'ils recommencent de nouveau ensemble. Lorsque la Fermate se trouve pendant que la partie concertante joue, & que celle-ci fait un agrément dessus, lequel se finit par un long tremblement; les parties qui accompagnent, ne doivent point quiter leurs notes, avant que le tremblement ne soit fini, ou il faut au moins qu'elles les repétent encore une fois à sa fin. Cela doit surtout être observé quand il y a deux accords sur la note fondamentale, dont le dernier est différé par le tremblement. Après cela on peut encore se taire aussi longtems, comme on a dit ci-dessus.

§. 44.

Lorsqu'à la fin d'une Cadence principale le Tutti suivant commence au frapper de la mesure, les Accompagnateurs font bien, s'ils ont la discrétion, surtout dans l'accompagnement d'une voix ou d'un instrument à vent, de ne pas attendre l'extrémité du tremblement, ils doivent l'interrompre, pour ainsi dire, & le Tutti plutôt commencer trop tôt que trop tard. Car aussi bien un chanteur qu'un joueur d'instrument à vent, peut facilement manquer d'haleine, & si les auditeurs s'en appercevoient, ils trouveroient qu'il manque quelque chose au feu de l'exécution. Mais si le Tutti commence au lever de la mesure, & encore pendant le tremblement; alors ce n'est plus une discrétion, c'est un devoir d'interrompre le tremblement. Il faut ici en général faire attention au joueur de Concerto, & à la force de sa poitrine. Quelques

chan-

jouer avec beaucoup de feu, est exécutée de la même maniere plus lentement qu'il ne doit l'être; l'auditeur sera beaucoup tenté de s'endormir.

§. 46.

Il y a déja longtems, qu'on cherche des moyens, pour s'assurer de ne pas manquer le juste mouvement des piéces. *Loulie* dans ses Elemens ou principes de Musique, mis dans un nouvel ordre &c. à Paris 1698. a communiqué le dessein d'une machine qu'il appelle *Chronometre.* Je n'ai jamais pu voir ce dessein, & je n'en puis pas bien dire mon sentiment. Cependant il ne sera pas possible à chacun de porter cette machine toujours sur lui, & l'oubli presque général dans lequel elle est tombée, n'y ayant personne qu'on connoisse s'en être servi, fait soupçonner qu'elle n'a pas été propre & suffisante à l'usage prétendu.

§. 47.

Le moyen que je trouve le plus propre pour mesurer bien le mouvement, est d'autant plus commode, qu'il coute moins de peine à l'avoir; chacun l'ayant toujours avec lui. C'est *le battement du pouls à la main d'un homme qui se porte bien.* Je tacherai de donner une instruction pour trouver, moyennant de lui sans beaucoup de peine, chaque sorte de mouvement qui se distingue des autres. Je ne sçaurois pas me vanter d'être le premier qui se soit servi de ce moyen. Mais ce qu'il y a de vrai, c'est que personne ne s'est encore donné la peine, d'en communiquer l'application d'une maniere distincte & détaillée, & de la rendre propre à la Musique moderne. Je ferai le dernier avec d'autant plus d'assurance, que j'ai appris que je ne suis pas la seule personne qui ait eu ces pensées-là.

§. 48.

Je ne prétens pas qu'on mesure toute une piéce selon le battement du pouls; cela seroit absurde & impossible. Mon intention n'est que de montrer, comment on peut au moins se faire une idée de chaque mouvement dont il s'agit, par le moyen de deux ou quatre, six ou huit battemens du pouls, acquerir par-là une connoissance de differentes sortes du mouvement, & prendre de-là occasion à des recherches ulterieures. Après un exercice de quelque tems, il s'imprimera dans l'esprit une idée du mouvement si ferme, qu'on n'aura plus besoin dans la suite, de consulter toujours le battement du pouls.

vement lent & dans le vite. On écrit par conséquent dans cette sorte de mouvement les passages vites de l'Allegro assai par des croches, & on les exécute comme les Double croches des passages vites dans l'Allegro assai dans la mesure pleine ou tempo minore &c. Comme donc l'Allegro dans la mesure égale a deux sortes principales de mouvement, savoir un qui est vite & un qui est moderé: il en est de même par rapport aux Triples, p. c. celui de Noires, celui de Croches, la mesure de six huit, & celle de douze pour huit &c. de sorte que quand dans le Triple de Noires il n'y a que des Croches, dans celui de Croches que des Double croches, & dans la mesure de six huit ou dans celle de douze pour huit que des Croches; alors c'est la marque qu'il faut jouer dans le mouvement le plus vite. Mais s'il y a dans le Triple de Noires des Double croches ou des Triolets à une croche, dans celui de Croches des Triple croches ou des Triolets à deux croches, dans la mesure de six huit ou dans celle de douze pour huit des Double croches: alors c'est le mouvement moderé qu'on doit prendre & l'exécuter encore une fois plus lentement que celui dont j'ai parlé précédemment. Il en est tout de même dans l'Adagio, pourvu qu'on prenne garde au dégré de la lenteur dont j'ai fait mention au commencement de ce §. & aux especes des mesures, savoir si c'est la mesure pleine ou celle de l'Allabreve.

(*) Ce qu'on disoit autrefois être joué fort vite, s'exécutoit presque une fois plus lentement qu'aujourd'hui. Où les mots d'Allegro assai, de Presto, de Furioso &c. etoient marqués, cela s'ecrivoit de la même maniere, & ne se jouoit presque point plus vite, qu'on ecrit & execute aujourd'hui l'Allegretto. Ainsi le grand nombre des notes vites qu'on trouvoit autrefois dans les pieces pour les instrumens des Compositeurs Allemands, etoit beaucoup plus difficile & perilleux à voir qu'il ne l'etoit dans l'execution. Les François modernes ont encore regardé pour la plupart cette espece de vitesse moderée dans des pieces vives.

§. 51.

Pour expliquer plus clairement, comment on peut par le moyen des battemens du pouls, reduire chaque sorte de mesure à son juste mouvement, il faut remarquer qu'avant toutes choses il est nécessaire, de considerer aussi bien le mot qui est écrit au commencement de la piéce, & qui indique le mouvement, que les notes les plus vites desquelles les passages sont composés. Or comme on ne peut pas bien exécuter dans le tems d'un battement du pouls, plus de huit notes très

& sur la troisieme Noire de la premiere mesure, & sur la seconde Noire de la deuxieme mesure, & par conséquent trois battemens de pouls pour six Noires. Il en est de même du Triple de neuf pour huit.

Aussi bien dans le Triple de Noires que dans celui de Croches, quand le mouvement va fort vite, & qu'il n'y ait dans les passages que six notes vites dans chaque mesure, on ne doit compter qu'un seul battement de pouls pour une mesure. Il faut cependant que ce ne soit pas un Presto; car alors le mouvement seroit de deux notes trop lent. Mais pour savoir quelle vitesse doivent avoir dans un Presto ces trois Noires ou ces trois Croches, on prendra le mouvement selon la mesure de quatre pour huit, quand elle va vite, & que quatre Croches viennent sur un battement de pouls; & l'on jouera ces trois Noires ou Croches aussi vite que les Croches dans la mesure de quatre pour huit dont nous venons de parler; alors les notes vites recevront le mouvement qu'il leur faut, dans l'une & dans l'autre des susdites mesures.

Dans un Adagio cantabile, composé dans le Triple des Noires, où la Basse se meut par des Croches, chaque Croche reçoit un battement de pouls; mais si la Basse ne se meut que par des Noires, & que le chant soit plus *Arioso* que triste; on compte sur chaque Noire un battement du pouls. Cependant il faut dans cette occasion prendre garde également au mode & au mot qui est marqué au commencement; car si l'on trouve ceux d'Adagio assai, Mesto ou Lento, alors il faut qu'on donne deux battemens de pouls sur chaque Noire.

Dans un Arioso composé dans le Triple de Croches, chaque Croche a un battement de pouls.

Un alla Siciliana dans la mesure de douze pour huit iroit trop lentement, si l'on vouloit compter un battement de pouls pour chaque Croche. Mais en partageant deux battemens de pouls en trois parts, il vient & sur la premiere & sur la troisieme Croche un battement du pouls. Et après avoir partagé ces trois notes, il ne faut plus prendre garde au battement du pouls; autrement la troisiéme Croche seroit trop longue.

Lorsque dans une piéce vite les passages ne sont composés que des Triolets, & qu'on ne trouve pas entremelé des notes ordinaires à deux ou à trois croches; la piéce peut être jouée, si on le juge à propos, nn peu plus vite, que ne vont les battemens du pouls.



dans la Musique. On dira que le pouls bat le matin, avant le diner, plus lentement qu'il ne le fait après le diner; item qu'il bat plus lentement dans un homme qui est inclin à la tristesse que dans un autre qui est vif & gai. Cela peut être vrai; toutefois on pourra peut-être aussi à cet égard déterminer quelque chose de certain. Il n'y a qu'à prendre le battement du pouls, comme il est après le diner jusqu'au soir, & dans un homme gai, de bonne humeur, & qui est avec cela vif & colérique, d'un temperament colerico-sanguin, si j'ose m'exprimer ainsi; & l'on pourra être sûr de son fait. Un homme abbattu, triste, froid & lourd, pourra donner le mouvement à chaque piéce, un peu plus vite que n'est le battement de son pouls. Au cas que cela ne suffise pas encore, je m'en vais le déterminer encore davantage. On prendra pour régle le pouls qui bat environ quatrevingt fois dans une minute. Quatrevingt battemens de pouls font quarante mesures dans le mouvement le plus vite de la mesure ordinaire à quatre tems. Quelques battemens de plus ou de moins ne font ici aucune difference, p. e. cinq battemens de plus ou de moins dans une minute, rendent quarante mesures, chacune d'une Double croche plus longues ou plus courtes; mais c'est si peu de chose qu'on ne s'en apperçoit pas. Celui donc de qui le pouls fait dans une minute beaucoup plus ou moins de quatrevingt battemens, sçaura comme il doit agir par rapport à l'augmentation ou à la diminution de la vitesse du mouvement. Supposé d'ailleurs pour un moment, que malgré cela, le moyen que je viens de proposer, ne put être donné pour général & universel, quoique je pûs le prouver & par le battement de mon propre pouls, & par beaucoup & differens autres essais, que j'ai fait, tant pour mes propres ouvrages, que pour ceux des autres, avec differentes personnes: le pouls pourra au moins toujours servir à celui, qui par cette methode, se sera fait pour lui-même une juste idée des quatres especes principales du mouvement, de façon qu'il ne s'éloignera pas trop du vrai mouvement de chaque piéce. On voit tous les jours, combien le mouvement est mal traité, & qu'on joue la même piéce tantôt moderement, tantôt vitement & tantôt encore plus vite. On sçait qu'en plusieurs endroits où l'on ne joue qu'au hazard, on fait souvent un Allegretto d'un Presto, & un Adagio d'un Andante; ce qui ne laisse pas d'être au plus grand dèsavantage du Compositeur qui ne peut pas toujours être présent. Il est assez connu,

la quantité des Spectateurs qui excitent leur ambition. C'est donc par ces raisons qu'ils peuvent facilement manquer de fureté dans les genoux, & de justesse dans le mouvement; en dansant une Sarabande ou une Loure, où quelquefois il n'y a qu'un genou plié qui doive porter tout le corps, le mouvement leur paroit souvent être trop lent. Outre cela, la Musique des Danses Françoises perd beaucoup, quand on l'entend melée avec celle d'un bon Opera composé dans le gout Italien; elle est seche, & ne fait point un si bon effet que dans une Comédie, où l'on n'entend qu'elle seule. Il y a souvent bien des disputes entre les Danseurs & l'Orchestre, parce que les premiers croyent que les derniers ne jouent pas dans le juste mouvement, ou n'exécutent pas leur Musique aussi bien que l'Italienne. Il est vrai que la Musique Françoise choraique n'est pas si aisée à jouer que quelques uns se l'imaginent, & que l'expression, pour être convenable à chaque caractére, doit être bien differente de la maniere Italienne. Il faut que la Musique à danser soit exécutée ordinairement d'une maniere serieuse, moyennant un coup d'archet pesant, quoique court & aigu, plus detaché que coulé. Le tendre & le chantant ni trouve lieu que rarement. Les notes pointées se jouent pesamment, & celles qui leur succédent, d'une maniere fort courte & perçante. Les piéces vites doivent être exprimées gayement, en sautant, moyennant un coup d'archet très court & qui est toujours marqué par un poids interieur qu'on lui donne, afin que les Danseurs en soient toujours comme élevés & excités à sauter, & que les Spectateurs comprennent & sentent ce que les Danseurs veulent représenter; car la Danse sans Musique est comme un mets en peinture.

§. 57.

Comme dans toutes sortes de Musique la justesse du mouvement est de grande importance, il faut qu'il soit aussi observé le plus rigoureusement dans celle à danser. Les Danseurs doivent y régler non seulement leur oreille, mais aussi leurs pieds & le mouvement de tout leur corps; & l'on peut penser, combien il leur doit être dèsagréable, si l'Orchestre joue dans une piéce tantôt plus vite tantôt plus lentement. Il faut que tout leur corps s'efforce, surtout pour faire des grands sauts; & il est juste par conséquent que l'Orchestre s'accomode à eux autant qu'il lui est possible. Et cela peut se faire, pourvu qu'on regarde de tems en tems aux pieds quand ils sont mis en terre.

Danseurs, qui demandent qu'on joue si vite, qu'il ne vient sur chaque mesure qu'un battement de pouls.

Une *Furie* s'exécute avec beaucoup de feu. On compte un battement de pouls sur deux Noires, soit dans la mesure pleine ou dans le Triple de Noires, savoir, quand il y a dans le dernier des notes à deux croches.

Une *Bourrée* & un *Rigaudon* s'exécutent avec gayeté & avec un coup d'archet court & leger. Chaque mesure a un battement de pouls.

Une *Gavotte* est presqu'égale au Rigaudon; elle a cependant un mouvement plus moderé.

Un *Rondeau* se joue avec une certaine tranquilité, & un battement de pouls comprend presque deux Noires, soit dans la mesure de l'Allabreve ou dans le Triple de Noires.

La *Gigue* & la *Canarie* ont le même mouvement. Si elles sont composées dans la mesure de six pour huit, chaque mesure a un battement de pouls. La Gigue se joue moyennant un coup d'archet court & leger, mais dans la Canarie qui consiste toujours des notes pointées, le coup d'archet est court & aigu.

Le *Menuet* se joue d'une maniere, qui porte ou éleve quasi le Danseur, & l'on marque les Noires par un coup d'archet un peu pésant, quoique court. On compte sur deux Noires un battement de pouls.

Un *Passepied* se joue en partie un peu plus légerement, en partie plus vitement que le Menuet. On y trouve souvent, que deux mesures sont écrites dans une, & qu'il y a sur la note du milieu deux traits; v. Tab. XXIII. Fig. 10. la seconde mesure. Quelques uns laissent separées ces deux mesures, & écrivent à la place de la Noire avec les traits, deux Croches avec un arc dessus, entre lesquelles ils mettent la Barre. Dans l'exécution ces notes sont exprimées de la même maniere, savoir, les deux Noires par un coup d'archet court & détaché, & dans un mouvement, comme si c'étoit le Triple de Noires.

Un *Tambourin* se joue comme une Bourrée ou un Rigaudon; excepté un peu plus vite.

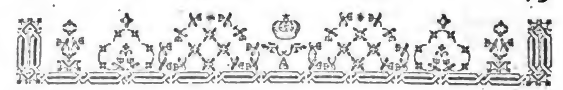
Une *Marche* est jouée serieusement. Lorsqu'elle est composée dans la mesure de l'Allabreve ou de Bourrée, on compte deux battemens de pouls sur chaque mesure, &c.



ſtre nombreux, qu'ils peuvent tous toujours jouer enſemble & au même inſtant, la ſyllabe penultiéme du Chanteur leur y ſervant de régle.

§. 60.

C'eſt ce que j'ai trouvé à propos de dire par rapport aux devoirs de ceux qui exécutent les parties de l'accompagnement. On en peut tirer la conſéquence, qu'il n'eſt point ſi aiſé de bien accompagner, & qu'on exige beaucoup d'un Orcheſtre, s'il veut paſſer pour excellent. Mais puisqu'on lui demande tant, les Compoſiteurs ſont auſſi obligés de leur coté, de faire leurs Compoſitions en ſorte qu'un bon Orcheſtre puiſſe acquerir de l'honneur par leur exécution. Il y a des Compoſitions qui ſont ſi ſeches ou ſi bizarres, ſi difficiles & ſi peu naturelles, que le meilleur Orcheſtre, fut-il compoſé des maitres les plus habiles, y employe inutilement toute la peine, application & bonne volonté, pour leur procurer un bon effet. Il eſt généralement d'un grand avantage à chaque Compoſiteur, ſi ſes Compoſitions ſont d'un genre qu'elles peuvent être exécutées par des perſonnes d'une habileté médiocre; & un Compoſiteur fait très bien, s'il écrit à la portée de tout le monde. En cas que ſon ouvrage fut deſtiné pour des perſonnes très habiles; alors il peut bien oſer quelque choſe de plus; mais s'il doit être pour tout le monde, il s'appliquera à éviter les grandes difficultés. Il tachera principalement de compoſer pour les Chanteurs naturellement & d'une maniere chantante, ni trop haut ni trop bas; leur laiſſant en outre le tems néceſſaire, pour prendre haleine & pour la prononciation diſtincte des paroles. Il tachera de connoitre les qualités de chaque inſtrument, pour qu'il ne mette rien de contraire à leur nature. Il ne choiſira pas pour les inſtrumens à vent des modes trop étrangers, dans lesquels peu de gens ſont exercés, & qui mettent obſtacle auſſi bien à la netteté & à la diſtinction du jeu qu'en général à la bonne expreſſion. Il doit bien obſerver la difference entre les parties concertantes & celles qui ne font qu'accompagner. Il tachera de caractériſer chaque piéce, de façon que tout le monde en puiſſe facilement deviner le mouvement. Afin que l'expreſſion ſe faſſe également par toutes les parties, il doit marquer le plus exactement du monde le Piano & le Forte, les tremblemens & les ports de voix, les arcs, les points, les traits, & tout ce qui vient au deſſus & au deſſous des notes, ne laiſſant point à la diſpoſition de l'exécuteur, de couler ou de pouſſer les notes arbitrairement, à l'exemple de



CHAPITRE XIIX.

Comment il faut juger d'un Muſicien & d'une Muſique.

§. 1.

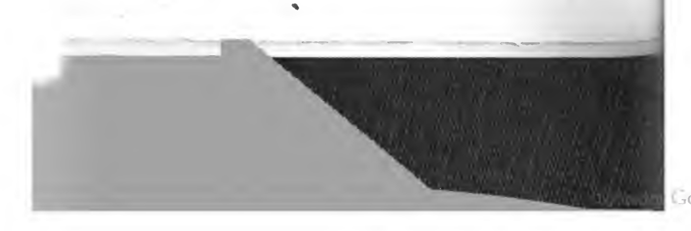
Il n'y a pas un art plus ſujet aux jugemens de tout le monde que la Muſique, & il ſemble qu'il n'y a rien de plus aiſé que d'en juger. Ce ne ſont pas les Muſiciens ſeuls, ce ſont également tous ceux qui ſe donnent pour amateurs, qui veulent être regardés comme Juges de ce qu'ils ont entendu.

§. 2.

On ne ſe contente pas toujours, que ceux qui jouent ou chantent en public, faſſent leur poſſible pour avoir une bonne exécution; on leur demande quelquefois plus qu'on n'a jamais été accoutumé d'entendre. Si dans un Concert tous les Muſiciens ne jouent ou ne chantent pas dans une égale perfection, il arrive ſouvent qu'on n'approuve que celui qu'on croit le meilleur, & qu'on mepriſe tous les autres, ſans conſidererer qu'on peut avoir du mérite dans des genres differens; l'un p. e. peut exceller dans l'Adagio & l'autre dans l'Allegro. On ne fait pas attention, que l'agrément dans la Muſique ne conſiſte pas dans l'égalité & dans la reſſemblance, mais dans la diverſité. S'il étoit poſſible, que tous les Muſiciens chantaſſent ou jouaſſent d'une force égale & dans le même gout; on perdroit, faute de diverſité, la plus grande partie du plaiſir de la Muſique.

§. 3.

On ſuit rarement ſon propre ſentiment, ce qui pourtant ſeroit le plus ſûr; on ne déſire avidement que de ſavoir, quel eſt le plus fort de ceux qui chantent ou qui jouent, comme s'il étoit poſſible, en entendant differentes perſonnes, d'être dans une ſeule fois au fait de



vaincu de la vérité que j'établis, on n'aura qu'à donner deux piéces d'une égale bonté sous le nom de deux Auteurs, dont l'un a beaucoup & l'autre peu de renommée; l'ignorance de beaucoup de personnes qui en jugent, se découvrira certainement bientôt.

§. 6.

Parmi les auditeurs ceux qui sont plus modestes, & qui n'ont pas assez bonne opinion de leurs lumieres pour vouloir juger par eux mêmes, ont souvent recours à un Musicien, & se fient à ses décisions comme à des oracles infaillibles. Il est vrai qu'à force d'entendre de la bonne Musique, & par les jugemens qu'on entend donner par des Musiciens expérimentés, sincéres & sçavans, on peut acquerir quelque connoissance, surtout si l'on est en même tems curieux de savoir la raison, pourquoi une piéce est bonne ou mauvaise. Ce seroit donc un des meilleurs moyens pour ne pas se tromper. Mais est-il décidé que tous ceux qui sont profession de la Musique, soient de véritables Musiciens, ou des Savans dans cet art? Combien n'y en a-t-il pas, qui n'ont appris leur art que comme un metier? Il n'y a donc rien de plus facile que de s'adresser à un médiocre connoisseur; & le Musicien peut aussi bien que certains amateurs, décider faux par ignorance, par jalousie, par flatteries & par d'autres préjugés. Cependant une telle décision, quelque mauvaise quelle soit, se communique comme un feu volant, & s'empare des ignorans qui fondent leur décision sur un tel oracle prétendu; & il en nait un préjugé, duquel ils ne se defont qu'avec peine. Outre cela il n'est pas possible, que chaque Musicien soit en état, de juger de tout ce qui se peut rencontrer dans la Musique. L'art de chanter demande des lumieres particulieres. La diversité des instrumens est si grande, que l'application & la vie d'un homme ne suffisent pas, pour approfondir toutes leurs qualités. Je passe tant de choses, qu'il faut savoir & observer pour bien juger d'une Composition. Un amateur de Musique examinera donc bien, avant que de se fier au jugement d'un Musicien, si celui qu'il prend pour guide, est effectivement en état de juger avec justesse. On doit s'adresser à quelqu'un qui a appris solidement son art; & on court risque de s'égarer, si l'on s'adresse à quelqu'un qui ne suit que son naturel, quoique la nature ne soit pas à rejetter. Comme il y a outre cela guere de personnes assez exemptes de passions, pour ne pas juger quelquefois contre leurs propres lumieres; un amateur de la Musi-

lesquelles sont un grand obstacle à la justesse d'un jugement. Bien des gens qui disent que la Musique leur fait plaisir, feroient fort bien de garder leurs sentimens pour eux, & d'écouter avec plus d'attention. Si l'on est plus attentif pour juger de celui qui exécute, que de se divertir à la Musique, on se prive soi-même de la plus grande partie du plaisir qu'on en pourroit ressentir. Et si même on tache déja, avant que le Musicien ait fini la piéce, de faire prendre de faux sentimens à ses voisins, on fait non seulement perdre la tranquilité à ce Musicien, mais on le met aussi hors d'état, d'achever comme il faut sa piéce & de montrer sa capacité. Car qui pourroit être insensible & rester tranquile, quand il voit les auditeurs montrer leur mépris par leurs gestes & leurs mines. Comme au reste ces Juges incompetens risquent toujours de trahir leur ignorance, à l'égard de ceux qui ne sont pas de leur sentiment, & qui peut-être s'y connoissent mieux qu'eux; de sorte qu'ils ont peu de profit à attendre de leurs jugemens; on peut conclure de-là, combien il est difficile de vouloir même faire la charge d'un Critique dans la Musique, & de remplir dignement cette charge.

§. 8.

Pour qu'un jugement sur une piéce de Musique soit convenable à la raison & à l'équité, il faut principalement prendre garde à trois choses: à la piéce même, à celui qui l'exécute, & aux auditeurs. Une belle Composition peut être estropiée par une mauvaise exécution; une mauvaise exécution est dèsavantageuse à celui qui doit l'exécuter; par conséquent il faut premierement examiner, si c'est l'Exécuteur ou la Composition qui est la cause du mauvais effet. Par rapport aux auditeurs, la difference de leurs temperamens est aussi grande que celle des Musiciens. Quelquesuns aiment le Majestueux & le Vif, d'autres le Triste & le Sombre, & d'autres le Tendre & le Gai. Cette diversité de gout dépend de la diversité des temperamens. Quelquesuns ont des connoissances qui manquent aux autres. On n'est pas toujours de la même humeur, quand on entend une piéce pour la premiere fois. Il peut souvent arriver qu'aujourd'hui une piéce nous plait, laquelle nous ne saurions souffrir le lendemain, quand notre esprit est dans une autre disposition; & au contraire une piéce nous peut déplaire aujourd'hui, dans laquelle nous découvrons le lendemain bien des beautés. Et indépendamment



§. 10.

Je tacherai d'indiquer quelque marques, par lesquelles on puiffe connoitre les principales qualités d'un parfait Muficien & d'une Mufique bien compofée, afin que les Muficiens & les amateurs de la Mufique ayent au moins quelques inftructions, pour y régler leurs jugemens, & qu'ils puiffent favoir, à quels Muficiens & à quelles piéces ils peuvent avec raifon donner leur approbation. Celui qui veut juger de quelque chofe, doit toujours le faire fans prejugé, fans paffion, avec équité, avec circonfpection & fans précipitation. Il regardera avec attention aux chofes mêmes, & ne fe laiffera pas éblouir par des circonftances qui n'appartiennent pas à l'effentiel. En jugeant d'une Mufique, il peut être égal, fi quelqu'un eft d'une certaine Nation ou d'une autre; s'il a été dans des pais étrangers ou non; s'il dit être le Difciple d'un célébre maitre; s'il eft au fervice d'un Prince du premier ou du fecond rang, où s'il n'eft point au fervice; s'il a une charge dans quelque Chapelle ou dans un Concert, ou s'il n'en a pas; s'il eft ami ou ennemi, vieux ou jeune, &c. En général on ne fera que fuivre l'équité, fi en parlant d'une Mufique ou d'un Muficien, on dit qu'ils ne nous plaifent pas, au lieu de dire: qu'ils ne valent rien. Chacun eft en droit de s'exprimer de la premiere maniere, parce qu'on ne peut forcer perfonne, a trouver plaifir à quelque chofe. Mais pour la derniere, elle n'appartient qu'aux véritables connoiffeurs, & ils ne doivent même, s'en fervir, que lorsqu'ils font en état de donner raifon de leur jugement.

§. 11.

On demande d'un bon *Chanteur*, qu'il ait la voix claire, nette & égale par tous les tons, depuis en bas jusqu'en haut, qu'elle n'ait point de défauts qui viennent du nez & du gozier, & ne foit ni rauque ni fourde. Ce n'eft que la voix & l'ufage des paroles, qui donnent la préférence aux chanteurs fur les joueurs d'inftrument. De plus on demande qu'un bon Chanteur fache joindre le Fauffet à la voix de poitrine, de maniere qu'on ne s'apperçoive point, par où la derniere finit & la premiere commence; qu'il ait l'oreille bonne & l'intonation nette, pour donner tous les tons dans leur jufte proportion; qu'il fache porter la voix (*il portamento di voce*) d'une maniere agréable; que par conféquent fa voix foit ferme & affurée, & que dans une Tenuë un peu longue il ne fe mette point à trembler, ni à

pagnement fort & foible, pour que le chant dans les hauts tons ne dégénere pas en une criaillerie. Il doit être assuré dans le mouvement, & ne point presser ni retarder la mesure, surtout dans les passages. Il prendra haleine à tems & avec vitesse, & au cas que cela lui fut quelque fois penible, il le cachera autant qu'il se peut, & perdra encore moins pour cela la mesure. Enfin il tachera de puiser dans lui-même ce qu'il met d'ornemens, & il ne les apprendra pas des autres par l'ouï, comme un simple perroquet, qui ne sçait que les mots que lui a appris son maitre. Un Dessus & une Taille peuvent employer plus d'ornemens qu'une Haute-Contre & une Basse. A ces derniers il convient mieux de chanter avec une noble simplicité, de bien porter la voix, & de faire usage de la voix de poitrine, que d'aller dans les tons trop hauts & d'ajouter beaucoup d'agrémens. C'est la régle des bons Chanteurs, qu'ils ont suivie & exécutée dans tous tems.

§. 12.

Si l'on trouve réuni dans un Chanteur toutes ces bonnes qualités, alors on peut dire hardiment, que non seulement il chante très bien, mais aussi qu'il est presque une merveille. Chaque Chanteur qui veut mériter le nom d'excellent, devroit & pourroit être pourvu de ces qualités-là; mais de même qu'on trouve rarement un homme doué de toutes les vertus ensemble, de même aussi trouve-t-on rarement un Chanteur qui brille par toutes ces differentes qualités-là. C'est pourquoi il faut être plus indulgent dans le jugemens sur les Chanteurs que dans celui sur sur les joueurs d'instrument, se contenter de leur trouver seulement quelquesunes des bonnes qualités dont nous avons parlé, & pour quelques défauts ne leur pas refuser le titre accoutumé de Virtuoso.

§. 13.

Pour juger d'un *Joueur d'instrument*, il faut avant toutes choses, connoitre les qualités des instrumens & les difficultés auxquelles ils sont sujets; sans quoi on prendra pour aisé ce qui est difficile, & pour difficile ce qui est aisé. Bien des choses sont sur quelques instrumens difficiles & souvent impossibles, lesquelles sont sur d'autres instrumens fort aisés. C'est pourquoi un joueur d'instrument même n'est pas en état de juger sainement du mérite d'un autre, à moins qu'il

depuis quelques jours seulement, l'embouchûre n'est plus la même; & outre cela la saison contraire, le froid, la chaleur, de même que certains mets & boissons, mettent facilement les lévres hors d'état de bien faire leur office. Le coup d'archet sur le Violon & celui de langue sur la Flute effectuë la même chose; mais le premier s'acquiert beaucoup plus facilement que le dernier. Les joueurs de Violon ne trouvent guerres de difficultés dans les modes chromatiques, qu'ils soient marquées par diéses ou par b mols, quand même il y en auroit plusieurs; mais les joueurs de Flute en trouvent d'autant plus. Il suffit au joueur de Violon d'avoir une oreille faite pour la Musique, & d'entendre la proportion des tons; il pourra jouer net son instrument, sans beaucoup de peine. Mais quoique le joueur de Flute ait une oreille également juste, il trouvera encore bien des difficultés par rapport à l'intonnation nette. Il est fort commun d'entendre jouer sur le Violon des passages dans la hauteur la plus élevée de l'instrument; mais on n'entend jouer que très rarement sur la Flute, aussi bien à cause des doigts que de l'embouchure. De l'autre coté il y a quelques passages fort aisés à exécuter sur la Flute, & qui sont presque impraticables sur le Violon; p. e. des Accords harpeggés, où il y a des sauts dans la Quinte fausse & dans la Quarte superfluë; item des sauts qui passent la Dixieme, & qui se repétent vitement plus d'une fois &c. v, Tab. XXIII. Fig. 13 & 14. Si donc un joueur de Violon vouloit juger d'un joueur de Flute, ou celui-ci de celui-là, & que l'un & l'autre ne connussent que les qualités de l'instrument qui leur est familier; ils ne pourroient, quoiqu'ils possédassent la plus haute science de la Musique, juger comme il faut, que du gout & de la connoissance de celui qui joue, & point aussi du mérite que chacun pourroit avoir sur son instrument.

§. 15.

Ce n'est donc que sur les qualités générales & communes à la plupart des joueurs d'instrumens, que ceux qui ont des connoissances de la Musique, peuvent juger; & ils feront attention, si le joueur d'instrument joue nettement, & s'il tire un beau son de son instrument; s'il joue avec l'agrément & la tranquilité requise, ou s'il force trop le ton de l'instrument, d'une maniere bruyante; s'il a un bon coup d'archet & de langue, & de l'agilité dans les doigts; s'il fait un bon tremblement; s'il est sûr dans le mouvement, ou s'il exécute les pas-

 sages

dans une attention continuelle, & leur inspirer le désir de l'entendre jouer plus souvent. Ces talens & ces avantages réunis ensemble, méritent des louanges; mais l'on doit avoir de l'indulgence pour les Musiciens, auxquels il en manque quelquesuns. Pour savoir, lequel instrument s'apprend plus aisément que les autres, on peut prendre pour une marque assez sûre, que celui sur lequel il y a beaucoup de personnes qui excellent, est plus aisé à apprendre que celui dont beaucoup de gens jouent, sans pourtant y faire beaucoup de progrès.

§. 16.

De juger bien de la *Composition* & de l'*Exécution* d'une Musique en gros, c'est ce qui est encore plus difficile. Il n'est pas seulement nécessaire pour cela, d'avoir le gout parfaitement bon, & d'entendre les régles de la Composition; on doit aussi être suffisamment instruit de la nature & des qualités de chaque piéce, quelle est la nation dans le gout de laquelle les piéces sont composées, & quel a été le but qu'on s'y est proposé; sans quoi on confond les choses ensemble. Le buts pour lequel les piéces sont composées, peuvent être fort differens, & il arrive de-là qu'une piéce peut être bonne pour un certain but, & mauvaise pour un autre.

§. 17.

Je serois trop prolixe, si je voulois examiner chaque sorte de piéces selon leurs qualités particulieres. Je tacherai donc de ne parler ici que briévement des plus essentielles.

§. 18.

La Musique est ou Vocale ou Instrumentale. Il n'y a guere des piéces qui sont faites pour la voix seule, les instrumens y ont leur part, & se joignent à la plupart des Musiques pour la voix. Mais ces deux genres de Musique sont bien differens l'un de l'autre, non seulement en général dans leur but, & par conséquent aussi dans l'arrangement de leurs parties, mais chaque sous-division a derechef ses régles à part & demande un style particulier. La Musique vocale est destinée ou à l'Eglise, ou au Théatre, ou à la Chambre; & la Musique instrumentale trouve aussi lieu à ces trois endroits.

§. 19.

La Musique d'Eglise est de deux espéces, celle des Eglises Catholiques Romaines & celle des Eglises des Protestans. Dans l'Eglise Catholique Romaine se trouvent les *Messes*, les *Pseaumes pour les Vê-*

§. 21.

La Musique d'Eglise demande en général dans toutes ses piéces une sorte de Composition & d'Exécution serieuse & dévote, & doit être toute differente du styl de l'Opera. Il seroit à souhaiter que pour atteindre le but qu'on s'y propose, cela fut toujours observé, surtout par les Compositeurs. Pour juger d'une Musique d'Eglise, qui nous excite ou à la louange de l'Etre suprême, ou à la dévotion ou à la tristesse, il faut considerer, si le but proposé est atteint depuis le commencement jusqu'à la fin; si le caractére est soutenu dans chaque espéce, & si l'on n'y a rien mis de ce qui y est contraire. C'est ici qu'un Compositeur a occasion de montrer sa force, aussi bien dans la maniere d'écrire qu'on appelle travaillée, que dans celle qui touche & qui s'empare de nous, laquelle derniere est le plus haut dégré de la science musicale.

§. 22.

Qu'on ne croye pas, que dans la Musique d'Eglise il ne doive se trouver que ce qu'on appelle Pédanterie. On y doit aussi bien & même encore plus soigneusement qu'au Théatre, exciter les passions, quoique leur objet soit different; la dévotion ne fait que de leur mettre des bornes. Le Compositeur qui ne sait pas toucher dans l'Eglise où il est borné, sera encore moins en état de le faire au Théatre où il a plus de liberté. Mais celui qui sait toucher malgré cette contrainte, donne aussi à esperer qu'il touchera quand il est en pleine liberté. La mauvaise exécution de la Musique d'Eglise en beaucoup d'endroits, sera-t-elle donc une raison suffisante pour rejetter d'abord toutes les Musiques d'Eglise, comme quelque chose de désagréable?

§. 23.

La *Musique Théatrale* consiste en des *Opera*, en des *Pastorales* & en des *Intermédes*. Les Opera sont ou de vraïes Tragédies, ou des Tragédies avec une issuë gaye, lesquelles ressemblent aux Tragi-comédies. Quoique chaque sorte de piéces de Théatre demande son styl particulier & propre, les Compositeurs y prennent la plupart beaucoup de liberté, & donnent carriere à leurs fantaisies. Toutefois cela ne les dispense pas de se régler aussi bien aux paroles qu'à la nature de ce qui est représenté, & à la connexion qui y doit régner.

sitions des Allemands. Il faut encore observer, si dans ces Airs le Chanteur n'est point embarassé & empeché par des notes trop longues sur chaque syllabe dans la vive prononciation des paroles & dans l'action, & si le Compositeur s'est gardé de donner des passages, qui ne conviennent pas à l'action, & qui en arrêtent le feu. On tachera enfin de rechercher si le Compositeur a placé chaque Air à son juste endroit, par rapport à la connexion de toute la piéce, & s'il s'est appliqué de meler convenablement aux paroles, differens modes & differentes mesures, afin que plusieurs Airs du même mode & de la même mesure ne se suivent pas; s'il a soutenu le caractére principal de la piéce, du commencement jusqu'à la fin, & observé partout une longueur proportionelle; & si enfin la plûpart des auditeurs sont touchés par la Musique & mis dans les passions représentées, de sorte qu'ils ne quittent le Théatre qu'avec le désir d'entendre souvent l'Opera. Si toutes ces bonnes qualités se trouvent dans un Opera, on peut le prendre pour un Chef d'œuvre.

(*) Voyez en davantage au §. 43. de ce Chapitre.

(**) On trouve des exemples frappans de cette faute, ainsi que de plusieurs autres, dans une certaine Serenade, intitulée: *la Vittoria d'Imeneo*, de même que dans les autres ouvrages de cet auteur. Cette piece a été representée tout nouvellement en Italie l'année 1750, & a sortie de la plume d'un Italien qui semble ou ne pas entendre sa propre langue, ou au moins ne faire que rarement attention au sens des paroles & de son expression.

§. 25.

On pourra encore se tromper fort facilement en jugeant des Airs en particulier. Car on n'y suit la plupart du tems que l'impression qu'ils font à l'oreille, & l'on considére comme les meilleures ceux qui nous plaisent préférablement aux autres. Or l'arrangement d'un Opera demande que pour la liaison du Tout, les Airs soient differens l'un de l'autre, & point tous de la même façon & de la même force. Il faut qu'on donne quelque préférence aux premiers roles dans la Musique, ainsi qu'on la leur donne dans la Poësie. Car de même qu'un tableau où toutes les figures sont également belles, ne touche & ne charme pas tant l'œil, qu'il feroit si l'on y trouvoit en même tems quelques figures d'une moindre beauté: de même aussi un Air n'est souvent dans son jour que lorsqu'il est placé entre deux autres d'une médiocre beauté, & qui lui servent, pour ainsi dire, de lustre. La difference

coup de voix, & le plus souvent sans instrumens, trouvent aussi leur place dans la Chambre. Les *Duo* (Duetti) & les *Terzetti* sans instrumens, & les *Cantates à une seule voix* y appartiennent également.

§. 28.

Celui qui veut bien juger d'une Musique instrumentale, doit avoir une exacte connoissance, non seulement des qualités de chaque piéce qui s'y trouve, mais aussi des instrumens même, comme je l'ai dit ci-avant. Une piéce peut être conforme au bon gout & aux régles de la Composition, de sorte qu'elle est bonne en elle-même, & peut pourtant être contraire à l'instrument qui la doit exprimer. D'un autre coté une piéce peut être convenable à l'instrument, & ne valoir rien en elle-même. La Musique vocale a quelques avantages, dont la Musique instrumentale ne sauroit se prévaloir. Dans celle-là les paroles & la voix humaine sont d'un très grand secours au Compositeur, tant pour l'invention que pour l'effet. C'est ce que l'expérience montre clairement, quand au défaut d'une voix on entend jouer des Airs sur un instrument. Et comme la Musique instrumentale doit sans paroles & sans voix, exprimer les passions differentes & faire passer les auditeurs de l'une à l'autre, aussi bien que la Musiqne vocale; on voit bien que pour effectuer cela, & pour suppléer au défaut de la parole & de la voix humaine, il faut que le Compositeur & celui qui exécute sa Musique, ayent également une ame sensible, & capable d'être affectée.

§. 29.

Les piéces principales de la Musique pour les instrumens, dans lesquelles les voix ne sont pas employées, sont *le Concerto*, *l'Ouverture*, *la Symphonie*, *le Quatuor*, *le Trio & le Solo.* Les Concerto, Trio & Solo sont de deux sortes; il y a des *Concerti grossi* & *Concerti da Camera.* Les Trio sont ou *travaillés*, comme on dit, ou *galants*; & il en est de même des Solo.

§. 30.

Les Concerto doivent leur origine aux Italiens; Torelli doit en avoir fait le premier. Un *Concerto grosso* consiste dans le mélange de plusieurs instrumens concertans, de façon que toujours deux ou plusieurs instrumens, dont le nombre s'augmente quelquefois au de-là de huit, jouent alternativement ensemble. Mais dans un *Concerto de Chambre*, il n'y a qu'un seul instrument concertant.

bre & intelligible. 3) Des imitations justes. 4) On peut démembrer les meilleures pensées de la Ritournelle les mettre entre les Solo & les y inserer aussi. 5) La partie fondamentale doit avoir le chant d'une bonne mélodie de Basse. 6) On ne fera pas plus de parties de remplissage que ne permet la partie principale. Car cela produit souvent un meilleur effet, de doubler les parties principales, que de forcer les parties de remplissage. 7) Le mouvement de la Basse & des parties de remplissage, ne doit ni empecher la vivacité de la partie principale, ni l'étourdir ou la supprimer. 8) Il faut observer une longueur proportionnée dans la Ritournelle, laquelle doit avoir au moins deux articles principaux, dont le dernier contiendra les plus belles & les plus majestueuses pensées, parce qu'on le repéte à la fin de la piéce. 9) En cas que la premiere pensée de la Ritournelle ne fut pas chantante ni propre pour le Solo, il faut trouver une pensée nouvelle tout à fait contraire à l'autre, & la lui joindre tellement qu'on ne puisse pas s'appercevoir, si cela se fait par nécessité ou de propos déliberé. 10) Les Solo doivent être en partie chantans, & en partie le flatteur doit y être melé avec des passages brillans, melodieux & harmonieux, quoique toujours convenables à l'instrument qui joue; & il faut également le changer avec de petites parcelles vives & majestueuses du Tutti, pour entretenir le feu d'un bout à l'autre. 11) Les Solo (ou ce que la partie concertante joue seule) ne doivent point être trop courts, ni les Tutti, qui sont entr'eux, trop longs. 12) Quand les autres parties accompagnent, elles ne doivent point avoir des mouvemens qui pourroient obscurcir la partie concertante. Cet accompagnement doit plûtôt être composé tantôt de beaucoup, tantôt de peu de parties, afin que la partie principale ait de tems en tems plus de liberté & de commodité pour se distinguer & pour briller. Il faut en général par tout entretenir le jour & l'ombre. Si les passages le permettent, ou qu'on sache les inventer ainsi que les Accompagnateurs peuvent jouer en même tems & durant eux, quelque chose de connu de la Ritournelle, cela fait un très bon effet. 13) Il faut toujours observer une modulation juste & naturelle, & ne point passer à des modes trop étrangers qui pourroient blesser l'oreille. 14) Le *Metrum* qu'il faut soigneusement observer dans toutes les Compositions en général, doit aussi être exactement observé ici. Les césures ou les sections de la mélodie ne

comme la mesure de quatre pour huit, & convient pour cette raison mieux à la derniere qu'à la premiere piéce d'un Concerto, exprimant plus quelque chose d'agréable que quelque chose de majestueux, à moins qu'on n'y veuille pas toujours procéder harmonieusement & en pleins accords. Le Triple n'est en général guere employé pour la premiere piéce, excepté le Triple de Noires, melé de Double croches, où le mouvement des parties de remplissage & de la partie fondamentale consistent en Croches, & l'harmonie ne se change que par mesures entieres.

§. 35.

L'Adagio doit en général se distinguer du premier Allegro tant par le *Metrum* musical que par le Mode & la sorte de Mesure. Si l'Allegro est composé en mode de Tierce majeure, p. e. dans le mode de C (*ut*) on peut composer l'Adagio dans le Mode C (*ut*) Tierce mineure, E (*mi*) Tierce mineure, A (*la*) Tierce mineure, F (*fa*) Tierce majeure, G (*sol*) Tierce majeure ou aussi mineure. Mais si l'Allegro est composé dans un des Modes mineurs, p. e. en C (*ut*) Tierce mineure, l'Adagio peut être composé dans le Mode Es (*mi b mol*) Tierce majeure, ou en celui de F (*fa*) ou G (*sol*) Tierce mineure, ou As (*la*) Tierce majeure. C'est ainsi que les modes se suivent le plus naturellement l'un après l'autre. L'oreille n'en est pas blessée, & la proportion que je viens de communiquer, trouve lieu dans tous les modes, de quelque maniere qu'on puisse le nommer. Il est libre à celui qui veut surprendre les auditeurs d'une maniere sensible & dèsagréable, de choisir outre ces modes encore d'autres; mais comme peut-être cela ne fera plaisir qu'à lui seul, il y procedera au moins avec circonspection.

§. 36.

L'Adagio fournit plus d'occasion que l'Allegro, pour exciter les passions & pour les appaiser. Autrefois on composoit l'Adagio d'une maniere seche & souvent platte, & l'on y recherchoit beaucoup plus l'harmonie que la mélodie. Les Compositeurs laissoient aux Exécuteurs le soin qu'ils auroient dû prendre eux-mêmes, savoir de rendre la mélodie chantante; ce qui pourtant n'étoit praticable aux derniers qu'à force d'agrémens qu'ils ajoutoient. Il étoit donc dans ce tems-là beaucoup plus facile de composer un Adagio que de le jouer; mais comme il est à croire, qu'un semblable Adagio n'a pas toujours eu le

y peuvent être d'un bon usage. Il ne faut jamais composer toutes les trois pieces d'un Concerto dans la même espece de Mésure; il faut plûtot, quand les deux premieres sont dans la Mesure égale, mettre la derniere dans le Triple. Mais si la premiere piece est dans la Mesure egale, & la seconde dans le Triple, la derniere peut etre composée, aussi bien dans le Triple que dans la Mesure de quatre pour huit, & elle ne le doit jamais etre dans la Mesure à quatre tems, parce que cette Mesure seroit trop serieuse & conviendroit à la derniere piece aussi peu que la Mesure de quatre pour huit ou un Triple vite convient & fait un bon effet dans la premiere piece. Il ne faut point faire commencer toutes les trois pieces par le même ton; au contraire, si la partie superieure commence dans l'une piece par le ton fondamental, elle pourra commencer dans la seconde par la Tierre, & dans la troisiéme piéce par la Quinte. La derniere piéce, doit bien, à la verité, être composée dans le même Mode que la premiere; mais il faut pourtant prendre garde, par rapport aux modulations, que dans la derniere piéce on ne fasse pas succeder les Modes, les uns aux autres, de la même maniere qu'on a fait dans la premiere, pour eviter la ressemblance.

§. 39.

Il faut en général, que dans la derniere piéce 1) la Ritournelle soit courte, gaie, qu'elle ait du feu, mais avec cela quelque chose de badin. 2) La partie principale doit avoir un chant agréable, vif & leger. 3) Les passages doivent etre faciles, pour qu'on ne soit pas arreté dans la vitesse, & ils ne doivent point avoir de ressemblance avec ceux de la premiere piéce; p. e. quand ceux de la premiere piece consistent en des notes arpechées, ceux de la derniere piéce peuvent marcher par degré ou etre roulants. Ou s'il y a des Triolets dans la premiere piéce, les passages de la derniere peuvent avoir des notes egales, & ainsi dans l'ordre renversé. 4) Le *Metrum* doit être observé le plus exactement; car plus les sortes de Mesure sont courtes & vites, plus les fautes qu'on fait à cet égard, sont sensibles. Les Césures doivent donc tomber dans la mesure de $\frac{2}{4}$ & dans celle de $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ quand elles sont vites, toujours sur le commencement de la seconde mesure, & les sections principales sur la quatriéme & la huitiéme mesure. 5) L'Accompagnement ne doit pas etre trop complet ni surchargé de parties. Il doit plûtot avoir des notes, que les parties qui accompagnent, peuvent executer sans beaucoup

de

ſcene, & qu'elle ne finit pas toujours par un Menuet gai, comme cela ſe fait ordinairement. Je ne veux pas en préſcrire des régles, n'étant pas poſſible qu'on puiſſe mettre dans une ſeule claſſe toutes les circonſtances, qui peuvent ſe rencontrer au commencement d'un Opera. Je crois néantmoins, qu'on trouveroit aiſément des moyens pour remédier à cet abus. Il n'eſt pas abſolument néceſſaire, qu'une Symphonie, placée à la tête d'un Opera, ait toujours trois piéces. On pourroit finir avec la premiere & la ſeconde, p. c. ſi la premiere ſcene contenoit des ſentimens forts ou heroïques, on pourroit finir la Symphonie avec la premiere piéce. S'il y avoit des paſſions triſtes ou amoureuſes, on pourroit finir par la ſeconde; & s'il n'y avoit point de ſentimens marqués, ou qu'ils ne s'y trouvaſſent que dans la ſuite de l'Opera ou à ſon iſſuë, alors on pourroit finir par la troiſiéme piéce de la Symphonie. C'eſt de cette façon-là, qu'on pourroit rendre chaque piéce conforme au ſujet même, & la Symphonie pourroit pourtant auſſi être encore employée à d'autres uſages.

§. 44.

Un *Quatuor* ou une Sonate à trois inſtrumens concertans & une Baſſe, eſt la pierre de touche d'un habile Compoſiteur; & c'eſt là où ceux qui ne ſont pas encore bien ſolides dans leur ſcience, peuvent échouer le plus facilement. Les Quatuor n'ont jamais encore été beaucoup à la mode, & leur nature ne peut par conſéquent être bien connuë à beaucoup de monde. Il eſt à craindre que cette eſpece de Muſique n'eſſuye enfin le ſort des arts perdus. Un bon Quatuor demande 1) un ſujet ſuſceptible de quatre parties; 2) un chant très harmonieux; 3) des imitations juſtes & courtes; 4) un mélange des inſtrumens concertans, fait avec beaucoup de diſcernement; 5) une partie fondamentale qui ait exactément la démarche d'une Baſſe; 6) des penſées qui ſe laiſſent renverſer & tourner, de façon qu'on puiſſe batir & au deſſus & au deſſous d'elles; & les parties de rempliſſage y doivent toujours avoir un chant, qui ſoit au moins paſſable & qui ne déplaiſe pas. 7) On ne doit pas s'appercevoir laquelle des parties a la préférence. 8) Chaque partie doit après qu'elle s'eſt tuë, rentrer par un chant agréable, comme une partie principale, & non pas comme une partie de rempliſſage; quoique cela ne s'entende que des trois parties ſuperieures concertantes, & non pas de la fondamentale. 9) Au cas qu'il y ait une Fugue,

connoissance des régles de la Composition, il se fait faire les Basses par un autre. C'est pourquoi on ne voit, au lieu de bons modéles, que beaucoup de monstres.

§. 47.

Ce n'est point une chose si aisée que de faire un bon Solo. Il y a des Compositeurs qui entendent parfaitement la Composition, & qui réussissent dans des piéces à plusieurs parties, dont les Solo ne valent pourtant rien. Il y en a d'autres qui réussissent mieux dans les Solo que dans des piéces à plusieurs parties. Heureux qui réussit dans l'un & dans l'autre. En attendant, quoiqu'il ne soit pas nécessaire pour faire un bon Solo, de savoir tous les secrets les plus intimes de la Composition, il ne se peut pourtant pas qu'on fasse quelque chose qui soit bon dans cette espéce de Musique, sans avoir des connoissances des régles de l'harmonie.

§. 48.

Pour qu'un Solo fasse de l'honneur à son Compositeur & à celui qui l'exécute, il faut 1) que son *Adagio* soit en lui-même chantant & expressif. 2) L'exécuteur doit avoir occasion de montrer son jugement, ses inventions & ses connoissances de la Musique. 3) Le tendre doit par-ci par-là être melé avec quelque chose de spirituel. 4) Il faut faire la Basse naturelle, afin qu'on puisse aisément batir dessus. 5) Il ne faut pas repeter plusieurs fois une même pensée, ni dans le même ton, ni dans la transposition; cela lasseroit celui qui joue, & ennuyeroit ceux qui entendent. Il faut interrompre quelquefois le chant naturel par quelques Dissonnances, pour exciter duëment les passions dans l'auditeur. 7) L'Adagio ne doit pas être trop long.

§. 49.

Le *premier Allegro* exige 1) un chant coulant, suivi & un peu serieux; 2) une bonne connexion dans les pensées; 3) des passages brillans & qui sont bien liés au chant; 4) un bon arrangement dans la repetition des pensées; 5) des pensées bien choisies au bout de la premiere partie, qui sont en même tems ajustées de façon qu'elles puissent dans la transposition finir aussi la seconde partie. 6) La premiere partie doit être un peu plus courte que la derniere. 7) Les passages les plus brillans doivent se trouver dans la derniere partie. 8) La Basse doit être composée naturellement, & doit faire des mouvemens qui entretiennent toujours la vivacité.

des Assemblées qui sont composées des Connoisseurs & des Ignorans dans la Musique. Il faut avoir attention, si pendant qu'on chante ou qu'on joue une piéce, il n'y a que peu des auditeurs ou si c'en est la plus grande partie qui témoigne de l'attention; si les auditeurs donnent à connoitre l'un à l'autre leur plaisir ou leur déplaisir; si quelques uns approchent de ceux qui exécutent la Musique, ou s'ils s'en éloignent; si l'on observe le silence ou si l'on parle haut; si l'on marque la mesure avec la tête; si l'on est curieux de savoir l'auteur de la piéce; si les auditeurs marquent à sa fin un désir de l'entendre encore une fois. Il faut enfin, que de semblables auditeurs, qui veulent prononcer sur le mérite d'une piéce, fassent aussi un peu attention à leur propre sentiment, & examinent, si la Musique qu'ils viennent d'entendre, les a touché, quand même ils n'en sçauroient pas dire la raison. Si toutes ces circonstances avantageuses se trouvent dans une Musique, l'auditeur peut être ignorant, & peut pourtant conclure avec assurance, que la piéce est bien faite & bien exécutée.

§. 52.

La *diversité du gout* est ce qui a le plus d'influence dans les jugemens sur les differentes Musiques. Cette diversité se manifeste dans plusieurs nations qui trouvent du gout aux beaux arts, quoique cela regarde moins ce qui est essentiel que ce qui est accidentel dans la Musique. Il est donc à propos d'examiner encore un peu plus exactement cette diversité de gout, non obstant que par le passé j'en aye deja parlé en plusieurs endroits où il etoit necessaire.

§. 53.

Il n'y a pas une Nation qui n'est pas barbare, qui n'ait quelque chose dans sa Musique qui lui plait plus qu'aux autres nations; mais la difference n'est pas si grande ni de tant d'importance, qu'elle merite une attention particuliere. Ce sont principalement deux nations, qui de notre tems ont acquis beaucoup de merite, par rapport à l'amelioration du gout dans la Musique, & qui, conduites par leurs inclinations naturelles, ont aussi pris un chemin different pour arriver à ce but. Ce sont les Italiens & les François. D'autres nations se sont reglées au gout de ces deux, & n'ont taché que de suivre ou celui de l'une ou celui de l'autre, & d'en adopter ce qui leur plaisoit le plus. Comme il est venu de-là que ces deux Nations se sont erigées en juges presque souverains du bon gout dans la Musique; & comme les autres

§. 56.

C'est l'inclination des *Italiens* aux changemens dans la Musique, qui a porté beaucoup d'avantage au vrai bon gout. Combien de grands Compositeurs l'Italie ne nous a-t-elle pas montré jusqu'à la fin des premiers trente ans de ce siecle? Depuis que *Pistocchi* a ouvert, vers la fin du siecle passé, ses ecoles à chanter, & a donné au monde tant d'habiles chanteurs, l'art de chanter a en même tems atteint son plus haut degré pendant les premiers trente années du present siecle, & plusieurs chanteurs qui sont avec raison celebres, ont montré & mis en execution presque tout ce que la voix humaine peut faire entendre de touchant & d'admirable, & en combien d'occasion de bons Compositeurs n'ont-ils pas pris de là le moyen d'ameliorer aussi de plus en plus la Composition des pieces à chanter. Corelli & ses successeurs ont taché d'une maniere louable de les egaler en merite, par rapport à la Musique instrumentale *).

*) Quand je parle du gout Italien, je l'entends principalement, comme il a été mis en vogue en Italie peu à peu, jusqu'à l'epoque ci-haut mentionnée, par tant d'habiles hommes, & rendu ensuite encore plus fin par quelques celebres etrangers qui leur ont succedés.

§. 57.

Mais cette envie de changer le gout dans la Musique, s'est montré aussi d'une tout autre maniere parmi les Musiciens de la nation Italienne, depuis environ ces vingt cinq dernieres années. Le gout de leurs chanteurs & de leurs joueurs d'instrumens est à présent très different l'un de l'autre, & ils ne sont point d'accord là-dedans. Quoique les joueurs d'instrument en Italie ayent plus d'avantage pour se former que ceux des autres nations, & qu'ils entendent chanter tant de belles choses dans leurs pays depuis leur enfance, ils ont présentement un gout si different de celui des chanteurs qu'on les croiroit à peine être d'une même nation. Cette difference consiste ordinairement dans l'expression & en ce qu'ils ajoutent à la mélodie trop d'ornemens arbitraires; ce qui vient de quelques célébres joueurs d'instrumens qui se sont distingués de tems en tems dans la Composition, & principalement par l'exécution des grandes difficultés sur leurs instrumens, quoiqu'ils doivent en même tems avoir été d'un caractére si different, que par là aussi ils ont été conduits l'un à un tout autre gout que l'autre, lesquels gouts differens leurs parti-

§. 59.

L'autre de ces deux joueurs de Violon de la Lombardie est un des premiers & des plus grands maitres pour jouer des difficultés sur le Violon. On pretend qu'il s'est soustrait tout à fait pendant quelques années à la societé musicale, pour produire un gout qui ne viendroit que de lui-même. Cependant ce gout est tel, qu'il n'est pas seulement en quelque façon tout à fait contraire à celui dont nous avons parlé, mais il n'est aussi pas possible de l'imiter en chantant; de sorte qu'il n'est propre qu'aux joueurs de Violon qui semblent etre peu sensibles à la vraie & bonne methode de chanter. Mais comme la Musique du premier de ces joueurs de Violon acquit, par la grande quantité de ses ouvrages, un air trop negligent & trop hardi, lequel degeneroit souvent en quelque chose d'effrené, & qu'il se distinguat déja par là considerablement du gout des autres: le second s'est tout à fait eloigné par rapport à ce qui est chantant du gout naturel, & il a, pour ainsi dire, banni de la Musique tout ce que le chant a de bon & d'agréable. Et si ses Compositions ont eu un sort moins favorable que celles du premier; c'est qu'on n'y rencontre presque que des pensées seches, simples & plattes, lesquelles conviendroient en tout cas plûtôt à la Musique Comique qu'à la Serieuse. Sa maniere de jouer a paru être quelque chose de tout nouveau, & a excité beaucoup d'admiration auprès de ceux qui connoissent l'instrument; mais elle a donné d'autant moins de plaisir aux autres. Et parce qu'il a inventé plusieurs sortes de coup d'archet difficiles, par lesquelles son expression se distingue de celle de tous les autres, il est venu de-là que plusieurs joueurs de Violon Allemands ont été assez curieux, pour se donner en son information, ce qui cependant n'a guères été à leur avantage. Plusieurs en ont adopté & gardé la maniere de jouer, mais il y en a d'autres qui l'ont abandonné, après que la bonne maniere de chanter leur a fait naitre des meilleures idées de ce qui est véritablement beau dans la Musique. Cependant de même qu'une copie ne ressemble que rarement tout à fait à l'original, & qu'on s'imagine souvent d'entendre le Maitre dans l'Ecolier, estimant celui-ci aux dépens de celui-là: de même se peut-il aussi fort aisément, que quelques uns des Ecoliers de ce célébre joueur de Violon (& il en a élevé depuis longtems un assez grand nombre) ont contribué beaucoup à l'idée desavantageuse qu'on a de lui. Ou ils n'ont peut-être

pas non plus de la meilleure façon de leur prédeceſſeurs. Le coup d'archet qui doit ſur cet inſtrument, comme celui de langue ſur ceux à vent, effectuer la prononciation muſicale, ne leur ſert ſouvent que (comme les ſoufflets dans une Muſette) pour faire ſonner leur inſtrument à la façon d'une vielle. Il cherchent la plus grande beauté où elle ne ſe trouve pas, ſçavoir dans la hauteur la plus extrême, au bout du manche; ils grimpent toujours dans la hauteur comme les lunatiques ſur les toits, & negligent en attendant le vrai Beau, privant l'inſtrument de ſa gravité & de l'agrément que les cordes groſſes ſont capables de donner. Ils jouent l'Adagio d'une maniere trop hardie & ſauvage, & l'Allegro trop nonchalamment. Ils prennent dans l'Allegro pour quelque choſe de ſingulier, s'ils peuvent ſcier un nombre des notes dans un même coup d'archet. Ils font les tremblemens ou trop vite & d'une maniere tremblante, ou même dans la Tierce, ce qu'ils leur paroit pourtant defectueux dans les chanteurs. Enfin à entendre leur expreſſion & leur methode de jouer, on croiroit qu'ils vouluſſent contrefaire un joueur de Violon du vieux tems, pour ſe mocquer de lui; & les auditeurs de bon gout ont ſouvent bien de la peine pour n'en pas rire. Lors donc que de ſemblables joueurs de Violon à la nouvelle mode Italienne doivent être employés comme Ripieniſtes dans un Orcheſtre, ils y gatent ordinairement plus qu'ils ne font du bien.

On pourroit en alleguer pour exemple certains Orcheſtres très renommés, dont les membres ſont melés avec des Italiens. Quand on y remarque, contre la coutume, quelque deſordre, où de l'inegalité dans l'expreſſion, cela vient ordinairement d'un Italien qui joue ſans voir & ſans entendre. Et ſi un Orcheſtre avoit le malheur d'être guidé par un Italien tel que je viens de le décrire, on ne pourroit s'attendre à rien de plus certain qu'à le voir perdre ſon ancien luſtre. Heureux eſt donc l'Orcheſtre qui n'en a pas à craindre. Malgré cela il eſt etonnant que de ſemblables joueurs d'inſtrument Italiens, trouvent ſouvent de l'approbation & de la protection auprès des Muſiciens, auxquels on ſe ſeroit le moins attendu, puis qu'ils ont des lumieres, & que leur gout eſt trop pur, pour pouvoir approuver une façon de jouer auſſi bizarre, & y trouver effectivement du plaiſir; auſſi faut-il qu'ils agiſſent ſouvent comme cela, par diſſimulation ou qui ſçait par quelle autre raiſon.

§. 62.

On trouve dans *la Compoſition des Italiens d'aujourd'hui* pour les Inſtrumens, à l'exception de peu de pieces, toujours quelque choſe d'ef-

plus grande, que même dans la suite ils ne prennent pas le tems pour étudier solidement la Composition, comme faisoient leurs prédécesseurs; & ils sont avec cela negligens, & travaillent ordinairement trop vite. Je suis forcé de convenir, que leurs Compositions seroient peut être encore plus mauvaises, s'il n'y avoit pas quelques grands Compositeurs parmi leurs voisins du Nord, surtout un certain homme celebre, à qui ils semblent avoir cedé le vrai & bon gout dans la Musique vocale, qui leur donne de bons exemples par ses Opera qu'on produit très frequemment en Italie, & leur fournit l'occasion de se parer de ses plumes. Ce qu'il y a de certain, c'est que le nombre des bons Compositeurs Italiens nationaux a souffert une grande diminution il y a environ vingt ans, par la mort prématurée de trois jeunes Compositeurs, qui montroient un genie superieur & donnoient des grandes esperances, mais qui ne sont pas tous les trois venus à leur maturité. Ils etoient très differens l'un de l'autre dans leur maniere de penser. L'un s'appelloit *Capelli;* il etoit fait pour le Grand, le Majestueux, ce qui demande du feu, & de l'élévation. L'autre etoit *Pergolese;* il avoit beaucoup de genie pour le Flatteur, le Tendre & l'Agreable, & montroit beaucoup de bonne volonté pour la Composition qui demande du travail. Le troisiéme s'appelloit *Vinci;* il etoit vif, riche en inventions, agréable, naturel, & souvent très heureux dans l'expression; aussi s'etoit-il acquis une reputation generale dans toute l'Italie en peu de tems, par un assés petit nombre d'Opera. Il sembloit seulement manquer d'un peu de patience & d'envie pour corriger avec soin ses pensées.

§. 64.

Au reste si l'on sépare les défauts des Compositeurs de ce qu'ils ont effectivement de bon, on ne peut en général disputer aux Italiens ni l'habileté dans l'exécution, ni les lumieres dans la Musique, ni la richesse dans l'invention de belles pensées; & il faut avouer qu'ils ont fait de plus grands progrès dans l'art de chanter, qu'aucune autre nation. C'est dommage seulement, que depuis quelque tems la plûpart de leurs joueurs d'instrument se sont trop éloignés du gout que demande le chant, par où ils ne séduisent pas seulement plusieurs gens qui tachent de les imiter, mais ils ont même porté quelques chanteurs à abandonner la bonne methode de chanter. On est donc fondé à craindre, que le bon gout dans la Musique, que les Italiens ont eu autrefois préférablement à d'autres nations, ne se perde chez eux petit

chant, disant que leur langue ne le permet pas. Faute de bons chanteurs ils composent les Airs la plupart de façon que tout le monde les peut aussi chanter. Cela donne à la vérité du plaisir aux amateurs de la Musique, qui ne sont pas bien avancés dans cet art; mais les Chanteurs n'en ont pas un grand avantage. Ce n'est que le jeu du Théatre qui distingue leurs Chanteurs, & il faut convenir qu'ils le possédent préférablement à toutes les autres nations.

§. 67.

Les François sont fort scrupuleux dans la Composition; & il est vrai, qu'on trouve plus de modestie dans leurs Musiques d'Eglise que dans celles des Italiens; mais elles sont aussi d'autant plus seches. Ils préférent le ton naturel au chromatique. On peut dans leurs mélodies presque toujours deviner la suite des pensées, & ils ne sont point si riches en inventions que les Italiens. Ils regardent plus à l'expression des paroles, qu'à un chant qui flatte & qui charme. Les Italiens s'appliquent ordinairement, de ne mettre les beautés de la Composition que dans la partie principale, & y négligent quelquefois la Basse. Les François au contraire mettent ordinairement plus de brillant dans la partie fondamentale que dans la principale. Leur Accompagnement est plus simple qu'élevé. Il y a trop de chant dans leur Récit, & trop peu dans leurs Airs; & on ne sauroit toujours bien deviner dans leurs Opera, si c'est un Récit ou un Arioso qu'on entend chanter. Quand à un Récit à la Françoise succéde un Air tendre, on en est assoupi, & on perd toute attention, contre le but de l'Opera, qui est, d'entretenir toujours les auditeurs par une diversité agréable, & de les faire passer d'une passion à l'autre, de pousser même quelquefois les passions à un certain dégré de force, & de les faire retomber ensuite; ce que le Poëte ne sauroit effectuer sans l'aide du Compositeur. Cependant la vivacité qui manque aux Opera François, à cause de la petite différence qui se trouve entre les Airs & les Récits, est supplée par les Chœurs & les Danses. En considérant tout l'arrangement d'un Opera François, on croiroit presque que ce mélange trop égal des Airs & des Récits, fut fait exprès pour donner plus de relief aux Chœurs & aux Ballets. Quoique les derniers ne soient point essentiels à l'Opera, aussi bien que les fréquens changemens des Décorations du Théatre, & que dans les Opera Italiens on en fasse fort peu de cas, surtout des Chœurs; ils sont presque le plus

l'exception du seul Metastasio, ne sont pas ordinairement des Airs si propres à la Musique que les Poëtes médiocres. Ceux-ci sont bien necessités de s'accommoder au Compositeur, s'ils veulent faire des progrès; mais ceux-là, se croyant trop hauts, refusent de condescendre, & cela quelquefois jusques dans les choses les plus justes & les plus nécessaires pour l'avantage de la Musique; étant d'ailleurs bien possible, que la Poësie & la Musique s'unissent ensemble d'une maniere, que l'une & l'autre n'y perde rien, comme cela a été démontré bien solidement dans un ouvrage Allemand, intitulé: *de la Poësie Musicale*, qui a paru au jour il n'y a que peu de tems.

§. 69.

Les François accusent les Italiens, & ce n'est pas tout à fait sans raison, qu'ils mettoient indistinctement trop de passages dans les Airs. Car il est vrai, que si le sens des paroles le permet, & que le chanteur soit capable d'exécuter les passages vivement, avec égalité, rondement & distinctement, ils sont d'un très grand ornement dans le chant. Cependant on ne sauroit disconvenir non plus, que les Italiens vont quelquefois trop loin, & qu'ils ne distinguent pas les differentes paroles, & les differens chanteurs, suivant plûtot ordinairement la mode & la coutume sans discrétion. Il semble que dabord les passapes n'ont été employés si fréquemment, que pour l'amour de bons chanteurs, & pour leur donner occasion de montrer la capacité de leur gozier. Mais on en a tant abusé dans la suite, qu'on s'imagine, qu'un Air sans un passage n'est pas bon, & qu'un Chanteur ne chante pas bien & même ne vaut rien du tout, s'il ne fait, comme un joueur d'instrument, faire sur le champ beaucoup de passages difficiles; sans penser, si les pensées permettent des passages ou non. Il n'y a surtout rien de plus absurde, que de mettre beaucoup de passages dans un Air, où une passion violente est représentée, soit par des plaintes, soit par un sentiment furieux. Un pareil Air doit être plus parlant que chantant. Les passages y interrompent & détruisent toute l'expression du sentiment, aussi de semblables Airs sont-ils impraticables à la plupart des Chanteurs. Il n'y en a pas beaucoup, qui soient capables d'exécuter les passages rondement & distinctement avec toute la force de la voix & sans y montrer *ses défauts*; & il peut s'en trouver qui sont bons Chanteurs, & qui n'ont pourtant pas ces talens & cette capacité. Il faut une grande

il se trouve des similitudes qu'on peut exprimer dans la Musique, & par tout, & cela principalement & necessairement le langage des sentimens; si le Poëte a changé les passions d'une maniere adroite, tant par rapport à l'augmentation & à la diminution de leur force, que par rapport à leur diversité; s'il a choisi aux Airs des especes de vers commodes; s'il a fait raisonnablement attention aux paroles qui sont propres au chant, préferablement à d'autres, & s'il a evité autant qu'il a pu, celles qui n'y sont point propres; si le Compositeur a un gout epuré, & la capacité d'exprimer les passions par la Musique, conformement aux paroles; s'il a donné sans partialité à chaque Chanteur le role qui est convenable à sa force; s'il a tout mis dans une bonne connexion, & qu'avec cela il ait observé la brieveté requise; si les Chanteurs font leur roles, convenablement au caractere qu'ils representent & au but que le Compositeur s'est proposé, & s'ils s'y prennent serieusement & avec zele; si les Accompagnateurs suivent ce que le Compositeur leur a préscrit, & leur devoir demande; si enfin les decorations du Theatre & les Ballets sont bien conformes au sujet du spectacle: alors il n'est pas douteux, qu'un tel Opera Italien, ou qui est fait à la maniere Italienne, pourra plaire à tout le monde, & sera reputé pour un spectacle des plus agreables.

§. 72.

Ni un François ni un Italien peuvent juger avec justesse sur ce qui vient d'être dit, sur tout s'ils n'ont pas sorti de leurs païs, & qu'ils ne se soient accoutumé qu'à une seule & même sorte de Musique. L'un & l'autre croira que la Musique qui est conforme à celle de son païs, est la meilleure, & il meprisera toute autre. Il sera toujours empeché ou par une longue coutume, ou par un prejugé enraciné, de s'appercevoir du bon des autres, & du mauvais de la Musique de sa patrie. Ce n'est qu'un Tiers qui en peut decider le plus surement, en cas, qu'il ait assés de lumieres & de connoissances, & point de partialite.

§. 73.

On n'a jamais executé en Italie, à ce que je sache, ni publiquement ni en particulier, des Opera François, des Airs ou autres pieces Françoises pour la voix; & encore moins y a-t-on fait venir des chanteurs François. Mais en France, quoiqu'on n'ait pas des Opera Italiens publics, on y entend pourtant dans les Concerts des Airs,

tendit la langue Françoise aussi bien que l'Italienne, sur des paroles Françoises ajustées à la maniere Italienne, & les faire chanter par un bon Chanteur Italien, mais qui prononce bien le François, Cela feroit voir, si le défaut vient de la langue ou de l'ignorance des Compositeurs François; & l'on jugeroit alors avec connoissance de cause, si la Musique Italienne ne peut convenir à la langue Françoise.

§. 75.

Il y a apparence que les François feroient plus de progrès dans la Musique instrumentale, s'ils avoient chez eux de bons modéles, tant par rapport à la Composition, qu'à l'Exécution, & que leurs Compositeurs, Chanteurs & Joueurs d'instrumens aimassent plus, à voir d'autres pays, pour faire un mélange raisonnable du gout. Mais aussi longtems qu'ils sont encore préoccupés pour leur propre pays, qu'ils n'ont pas chez eux de bons modéles Italiens ou d'autres Nations, qui composent, chantent & jouent déja dans un gout melé; & qu'ils ne s'appliquent pas à acquérir dans d'autres pays ce gout melé: ils resteront toujours comme ils ont été il y a longtems, & il est à craindre, que faute de bons modéles, voulant introduire quelque chose de nouveau, ils ne tombent de la trop grande modestie dans quelque chose de bizarre & d'effrené, & ne changent l'expression nette & distincte, qui jusqu'à présent leur a encore toujours été propre, en une maniere de jouer bizarre & obscure. En introduisant une chose nouvelle & étrangére, on n'employe ordinairement pas assez de tems pour la bien examiner; on tombe le plus souvent d'une extrémité dans l'autre, surtout quand le choix dépend de jeunes gens, qui se laissent éblouir par tout ce qui est nouveau.

§. 76.

Si enfin on vouloit caractériser briévement la Musique nationale des Italiens, & celle des François, considerées chacune de son meilleur coté, & faire la comparaison de ces deux gouts: on pourroit à mon sentiment le faire de la maniere suivante.

Les *Italiens* ne se mettent pas de bornes dans la *Composition;* leur maniere de penser y est grande, vive, expressive, raffinée & élevée; ils sont un peu bizarres, libres, hardis, effrenés, extravagants, quelquefois négligents dans le Metrum; mais leurs pensées sont chantantes, flatteuses, tendres, touchantes & riches d'inventions. Ils écrivent plus pour les connoisseurs que pour les amateurs. Les *Fran-*

harmonieuſe, & conſiſtoit en pleins accords; mais elle n'etoit point melodieuſe ni charmante.

Ils s'appliquoient à compoſer plus artificieuſement qu'intelligiblement & agreablement; plus pour la vue que pour l'ouï.

Aux premiers tems on faiſoit dans les pieces travaillées ſucceder de ſuite trop de cadences l'une à l'autre, ſans neceſſité; & on ne paſſoit preſque jamais à un autre Mode, ſans cadencer auparavant; cette maniere d'agir trop ouverte ne ſurprenoit guere l'oreille.

Il n'y avoit point de choix, ni de connexion dans les penſées.

Il leur etoit inconnu d'exciter les paſſions & de les appaiſer.

§. 80.

Ils tachoient dans leur Muſique vocale, d'exprimer plus les paroles que leur ſens & le ſentiment qu'elles contiennent. Il y en avoit plu-

peu de ſentiment
effectué par des
la force du ton.
très déſagréable,
aſſés mal à prop
faiſant entendre
ſages ſemblent
quelle les voix
pas aſſés les par
des ports de voi
ſeche & ſimple
des voix natu
choſe; ils man
doivent être en
travailler auſſi



qu'à leurs connoiſſances dans la Muſique; & élûs conformement à ces vuës, ils ne traitent auſſi la Muſique, dont ils ſavent déjà fort peu de choſe, que ſeulement par maniere d'acquit, ne ſouhaitant rien plus ardemment que d'être delivré par une bonne place de Paſteur à une Egliſe de village, de l'Ecole & en même tems de la Muſique. En cas qu'il ſe trouve encore par-ci par-là un Chantre qui a l'habilité requiſe, & qui a envie de vacquer à ſa charge en honnete homme, il arrive fort ſouvent que lui & ſes Ecoliers ſont traverſés & empechés dans l'execution de la Muſique par les Inſpecteurs de l'Ecole, ou par quelques Eccleſiaſtiques qui ordinairement ne ſympathiſent pas avec la Muſique. Et même dans les Ecoles fondées principalement, ſuivant leurs loix, pour que la Muſique y ſoit enſeignée & appriſe, & dont l'inſtitution porte qu'on y éléve *muſici eruditi*, le Recteur, ſoutenu par l'Inſpecteur, eſt ſouvent l'ennemi juré de la Muſique; comme ſi la bonne Latinité & la bonne Muſique étoient des choſes incompatibles. Les emolumens attachés à la charge de Chantre, ſont auſſi dans la plupart des endroits ſi minces & importent ſi peu de choſe, qu'un Muſicien habile héſite beaucoup avant que d'accepter une telle place, à moins que la neceſſité ne l'y force. Comme donc nous manquons en Allemagne de bonnes inſtructions, ſur tout dans la Muſique vocale; & qu'on mette encore en pluſieurs endroits des difficultés inſurmontables, pour élever des bons Chanteurs; cela fait preſumer, que chez les Allemands la bonne maniere de chanter ne deviendra jamais ſi générale, que chez les Italiens, chez qui on a depuis long-tems, pris les meilleurs arrangemens pour cela; à moins que des grands Seigneurs ne faſſent établir des Ecoles à chanter, pour y enſeigner la vraie & la bonne maniere Italienne de chanter.

§. 81.

La Muſique inſtrumentale des Allemands du tems paſſé, avoit pour la plupart l'air fort bigaré & perilleux ſur le papier; parce qu'ils mettoient bien des notes à trois, quatre & plus de croches. Cela ne faiſoit pourtant pas que leurs piéces fuſſent vives; elles étoient encore aſſez ſouvent propres à endormir, parce qu'ils les executoient dans une viteſſe fort tranquile.

Ils faiſoient plus de cas des pieces difficiles que des pieces aiſées, & s'appliquoient plus à exciter de l'admiration que du plaiſir.

Ils ſe donnoient plus de peine pour contrefaire ſur les inſtrumens le chant des animaux, p. e. du coucou, du roſſignol, de la poule, de la caille &c. (l'on n'oublioit pas la trompette & la vielle), que pour imiter la voix humaine.

Leur divertiſſement le plus agreable etoit ſouvent un Quolibet, où l'on trouvoit dans les pieces pour la voix des paroles fades, qui n'avoient point de connexion, & dans les pieces pour les inſtrumens un melange des melodies des chanſons à boire les plus baſſes & les plus communes.

noissance de l'harmonie des Compositeurs: autant s'est-il perfectionné dans la suite petit à petit. Car quoiqu'on ne puisse pas dire des Allemands, qu'ils ayent produit un gout qui leur soit propre, & qui se distingue tout à fait de la Musique des autres Nations; ils sont en revanche très capables de prendre celui qu'ils veulent; & ils savent mettre à profit le bon de toutes les differentes sortes de Musiques etrangeres.

§. 83.

Vers le milieu du siécle passé, quelques hommes celebres, après avoir été en Italie ou en France où ils avoient beaucoup profité, se proposant pour modeles les productions & le gout des Etrangers de merite, & mettant en pratique les connoissances qu'ils avoient aquis, perfectionerent beaucoup le gout de la Musique en Allemagne. Les joueurs d'Orgues & de Clavecin firent de grands progrés, principalement entre les derniers *Froberger* & *Pachhelbel*, & entre les premiers *Reinken, Buxtehude, Bruhns* & quelques autres; & ce fut pour leurs instrumens qu'ils composerent dans ce tems-là presque les premieres pieces qui avoient du gout. C'est sur tout *l'art de jouer des Orgues* qui etant principalement venu des Pays-bas, fut alors deja fort poussé par les Musiciens que je viens de nommer & par quelques autres. Cependant c'est l'admirable *Jean Sebastien Bach* qui l'a de notre tems porté à sa plus grande perfection. Il est seulement à souhaiter, qu'après son decès cet art ne souffre pas une décadence ou même une ruine entiere, à cause du petit nombre de ceux qui s'y appliquent encore.

On ne peut pas nier, qu'il se trouve à present beaucoup de bons joueurs de Clavecin parmi les Allemands; mais les bons Organistes sont aujourd'hui beaucoup plus rares qu'autre fois. Il est vrai, qu'on trouve encore par-ci par-là quelques habiles Organistes; mais il n'est pas moins certain, que souvent & même dans les Eglises capitales des grandes Villes, on entend traiter fort mal les Orgues par des miserables qui quoique authorisés par une vocation en forme, meriteroient à peine d'être des joueurs de Corne-muse dans la taverne d'un Village. Il s'en faut bien que de tels indignes Organistes sachent quelque chose de la Composition; ils ne savent pas seulement faire une Basse juste & harmonieuse à la melodie d'un Chant d'Eglise; & ils sont encore moins capables d'y ajouter deux justes parties de remplissage. Ils ne connoissent pas même la simple melodie d'un Chant d'Eglise. Il semble qu'ils prennent pour modeles les garçons qui vont brailler dans nos ruës pour mandier leur entretien, & imitant leurs fautes ils gatent & figurent les melodies chaque mois d'une autre façon. Ils ne font aucune difference entre

magne. On pourroit regarder comme quelque choſe de ſuperflu, ſi je voulois nommer ici tous les grands hommes qui dans ces tems dont je viens de parler, ſe ſont rendus célébres parmi les Allemands, tant en compoſant pour l'Egliſe, pour le Théatre, & pour la Muſique inſtrumentale, qu'en jouant des inſtrumens, & dont quelques uns ſont déja décedés & les autres encore en vie. Je ſuis aſſuré, que tant en Allemagne qu'en dehors ils ſont ſi connus que mes lecteurs qui aiment la Muſique, ſe ſouviendront dabord & ſans beaucoup de peine de leurs noms. Ce qu'il y a de certain, c'eſt que ceux qui ſe diſtinguent de nos jours dans la Muſique, leur doivent les plus grands remercimens.

§. 85.

Avec toutes ces peines que ſe donnoient de bons Muſiciens en Allemagne, ils trouverent pendant un tems des grands obſtacles, & qui les empechoient beaucoup de faire des progrès dans le bon gout. Souvent on négligea de donner l'applaudiſſement merité aux inventions de ces hommes célébres, & de les cherir comme on auroit dû le faire. A quelques endroits on ne s'en ſoucia même pas, & on reſta toujours attaché à la vieille méthode; & ce qui eſt bien plus, il ſe trouva divers adverſaires qui, pouſſés par un amour ridicule de l'antiquité, croyoient avoir aſſez de raiſons, pour rejetter ces excellentes productions comme extravagances, parce qu'elles étoient differentes de la vieille mode. Il y a fort peu de tems, que l'on s'efforçoit encore en Allemagne à défendre la vieille Muſique avec d'autant plus de chaleur, que les raiſons étoient foibles; & cela ne laiſſoit pas de faire du mal, puisque beaucoup de gens, qui auroient eu l'envie de faire des progrès dans la nouvelle Muſique, n'avoient ni les biens néceſſaires, pour voyager dans les principeaux endroits où elle étoit en vogue, ni de faire venir de là des bonnes piéces de Muſique. On ne peut pas nier, que l'introduction du ſtyle des Cantates dans les Egliſes des Proteſtans n'ait été d'un grand avantage au bon gout; mais combien de contradictions n'a-t-il pas fallu vaincre, avant que les Cantates & les Oratoires y ayent pû trouver un établiſſement ferme. Il y a peu d'années qu'il y avoit encore des Chantres, qui dans un exercice de plus de 50 ans de leur charge, n'avoient pû ſe réſoudre à produire une Muſique d'Egliſe, compoſée par *Telemann*. On ne doit donc point s'étonner, ſi l'on a trouvé dans une partie de l'Allemagne de la bonne Muſique, & dans un autre de la Muſique ſans ſel & ſans le moindre gout. Et un Etranger qui entendoit par malheur

§. 88.

Si *la Nation Allemande* ne quitte pas ce gout; si elle tache, d'y faire toujours des nouveaux progrès, comme leurs plus célébres Composisiteurs ont fait jusqu'ici; si leurs *Compositeurs nouveaux* se donnent plus des peines qu'ils ne font à cette heure, pour apprendre à fond les régles de la Composition, ainsi que celles du gout melé, & qu'il les employent à l'exemple de leurs prédécesseurs; s'ils ne se contentent pas de la pure mélodie & de la seule Composition d'Airs pour le Théatre, s'exercant aussi bien dans le styl d'Eglise que dans la Musique instrumentale; si par rapport à l'ordre dans les piéces & à la liaison & le mélange raisonnable des pensées, ils veulent se proposer pour modéles des Compositeurs qui ont un applaudissement universel; s'ils imitent leur maniere de composer & la finesse de leur gout, sans pourtant se parer des plumes d'un autre, comme quelques uns ont la coutume, qu'ils ne copient pas seulement le sujet, mais souvent toute la connexion d'une piéce d'un autre Musicien; si évitant de ne faire que des piéces rechauffées, ils se servent de leur imagination pour montrer & cultiver leurs propres talens, sans faire tort à personne, tachant de ne pas rester toujours des Copistes, mais de devenir des Compositeurs; si les joueurs d'instrument Allemands ne se laissent pas séduire par une maniere de jouer comique & bizarre, & ne suivent pas le faux chemin des Italiens, dont j'ai parlé ci-dessus; s'ils se proposent plûtôt pour modéle la bonne maniere de chanter, & de ceux qui jouent dans un gout raisonnable; si *les Italiens* & *les François* vouloient imiter les Allemands dans le mélange des gouts de la même maniere, que les Allemands les ont imités dans les leurs: ce seroit alors qu'on pourroit voir avec le tems un bon gout universel dans la Musique; & cela est d'autant moins destitué de vraisemblance, que les François & les Italiens, surtout les amateurs de la Musique dans ces deux nations, ne sont plus contents du simple gout de leur pays; & que depuis quelque tems ils ont trouvé plus de plaisir à certaines Compositions étrangeres qu'à celles de leurs pays.

§. 89.

Dans un gout qui consiste comme celui des Allemands d'aujourd'hui en un judicieux melange du gout de plusieurs peuples, chaque nation trouve quelque chose de ressemblant au sien, qui ne lui peut jamais deplaire. Quand même, en faisant reflexion sur toutes les choses que nous avons dit de la difference du gout, il faudroit accorder quelque préference au simple gout Italien sur celui des Francois: chacun avouera néantmoins, que puisque le premier n'est plus aussi

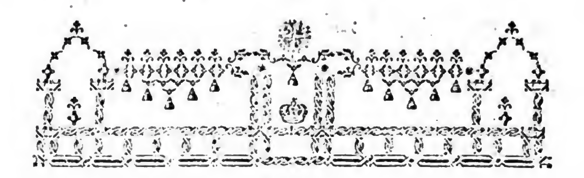


TABLE ALPHABETIQUE DES PRINCIPALES MATIERES.

Les chiffres Romains marquent les Chapitres, & les chiffres Arabiques les §.

Quand il y a deux chiffres Romains, le premier marque le Chapitre, & le second en marque la Section.

Les lettres In. marquent l'Introduction.

A.

 y est

Forte,

N.

T.

ERRATA.

Pag. 57. §. 15 la derniere ligne (e) liſés (l).

Pag. 75. §. 3. ligne 3. §. 17. liſés §. 11.

Pag. 121. §. 4. ligne 1. reſſemblé, liſés, raſſem[illegible].

Pag. 125. ligne 5. A (*ſi*) liſés H (*ſi*).

Pag. 134. §. 39. ligne 1. ſur le haut, liſés, ſur le ſaut.

Pag. 135. ligne 4. (*mi fa mi*) liſés (*mi ſol mi*).

Pag. 163. §. 25. ligne 10. où la Tierce eſt preparée par la ſeconde, liſés où la ſeconde eſt preparée par la Tierce.

Pag. 233. §. 21. ligne 9. Compoſicurs, liſés, Compoſiteurs.

Pag. 248. ligne 11. que les inſtrumens doivent, liſés, que cet inſtrument doit.